

# إبداع

العددان العاشر والحادي عشر  
ربيع/صيف ٢٠٠٩

مجلة فصلية للأدب والفن

مئوية جامعة القاهرة:  
الاحتفال بالاضمحلال

بودريار: هوس الاتصالات

لوكليزيو: قصة

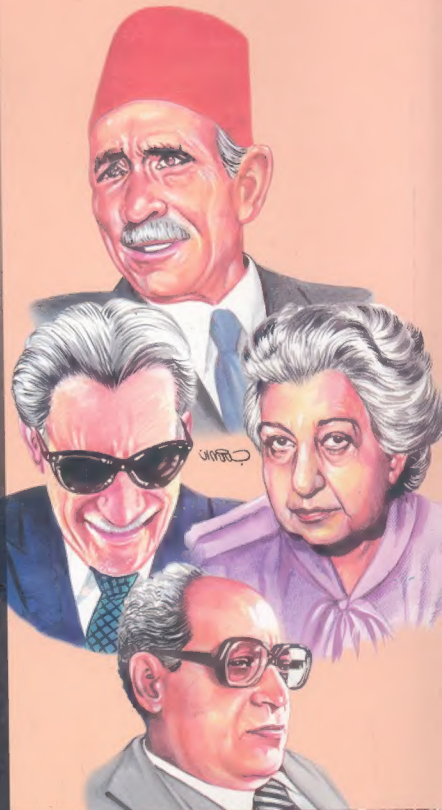
قصائد لم تنشر  
للشاعر الراحل وليد منير

من يشرع للبشر قوانينهم؟

الأدب الإسرائيلي وثقافة العنف

مع الراحلين الكبيرين:  
محمود العالم والطبيب صالح

رحلة الفنان عدلى رزق الله



كتيب مجانى يوزع مع هذا العدد

أندريه لالاند: محاضرات فى الفلسفة





مجلة فصلية للأدب والفن

العددان ١٠، ١١ • ربيع/صيف ٢٠٠٩

رئيس مجلس الإدارة

ناصر الأنصاري

رئيس التحرير

أحمد عبد المعطي حجازي

نائب رئيس التحرير

حسن طلب

مدير التحرير

غادة الريدي

الإشراف

على أبو الخير

متابعة

مراد نسيم

الإخراج الفني والتصميم

أسامة بحر



### الأسعار خارج جمهورية مصر العربية:

سوريا: ٢٥٠ ليرة • بيروت ١٠٠٠٠ ليرة • الأردن: ٢,٧٥ دينار  
لبنان: ٦ دینارات • اليمن ٨٠٠ ريال • البحرين: ١,٤٠٠ دينار  
الكويت: ١,٢٥ دينار • الدوحة ١٥ ريالاً • السعودية: ١٦ ريالاً.

### الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (أربعة أعداد): ما يعادل ٥٠ جنيهًا سنويًا؛  
ترسل الاشتراكات بحواله بريدية حكومية أو شيك  
باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب (مجلة إبداع).

### الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (أربعة أعداد): ٢٠ دولارًا للأفراد والهيئات؛  
يضاف إليها مصاريف البريد: للدول العربية ما يعادل عشرة دولارات،  
والأمريكا وأوروبا: ١٦ دولارًا.

### المراسلات والاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة إبداع ٢٧ شارع عبد الحفيظ ثروت، القاهرة، ج.م.ع.  
ص.ب: ٦٢٦ القاهرة • تليفون: ٢٨ ٦٩١ • فاكس: ٢١٣ ٥٤ ٢٥٧  
البريد الإلكتروني: ibdaa2009@yahoo.com

التمن: عشرة جنيهات

المادة المنشورة تعبر عن رأي صاحبها وحده،  
والمجلة لا تتلزم بنشر ما لا تطلبه ولا تقدم تفسيرًا لعدم النشر.



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

٦	أحمد عبد المعطى حجازى	الافتتاحية
		شعر
١٠	الشاعر الراحل وليد منير	قصائد لم تنشر
١٨	كمال نشأت	من شعر الومضة
٢٠	عبد القادر حميدة	زمان الأضاليل
٢٢	فتحي فرغلى	هذى المدن كالمنافى
٢٦	البهاء حسين	مشى
٣٠	عبدالمجيد محمد طه	ثلاث قصائد
٣٣	محمد البيديوى	غير طبيعى
٢٤	عمر حادق	لو أنى
٣٦	عبيد حسين إبراهيم	تشكيل
٣٨	محمد فريد أبو سعدة	مهاياة
		قصة
٤٨	ترجمة/ حسين عيد	باوانا للكاتب الفرنسى لوكيزيو
٦٥	محمد جبريل	الإبانة عن واقعة كنز الشيخ المغربى
٧١	مصطفى نصر	موت شاعر
٧٧	رجب سعد السيد	رجل ملتصق بكرسى
٨٢	محمد الشاذلى	صلاة متأخرة
٨٦	محمد الطحاوى	الصورة السادسة
٩١	فتحي سعد	ثلاث قصص
		فن تشكيلى
٩٥	تصوير: فدوى رمضان	رحلة الفنان عدلى رزق الله
		فصل من عمل أدبى
١١٤	إبراهيم عبدالمجيد	فى كل أسبوع يوم جمعة
		دراسات ومقالات
١٢٨	جان بودريار (ت. حسن طلب)	هوس الاتصالات
١٣٧	ح.ط.	مئوية جامعة القاهرة: الاحتفال بالانتماء
١٣٩	رجب عبد الجواد	المستشرقون فى الجامعة المصرية
١٥٠	حسين محمود	جامعة القاهرة: هل ترد الاعتبار لضحايا التكفير
١٥٢	مجدى الجزيرى	جامعة القاهرة أم جامعة بين السرايات؟
١٥٤	محمد حماسة عبد اللطيف	قراءة لديوان «النيل يسأل عن وليفته»

١٦٢	عبد المنعم تليمة	رجل أمين العالم ويبقى تراثه
١٦٥	أنور مخيث	محمود أمين العالم: معارك العلم والحرية
١٧١	مجدى عبد الحافظ	محمود العالم: من الميتافيزيقا إلى الماركسية
١٧٦	شعبان يوسف	القصة القصيرة من منظور محمود العالم الواقعي
١٨١	أحمد حسن عوض	محمود أمين العالم: القيمة والتجليات
١٨٦	محمد عبد المطلب	الطيب صالح بين ثقافتين
١٩٣	زينب الحمال	الحنين إلى الوطن في إبداع الطيب صالح
١٩٧	فاطمة الصعيدى	قراءة في رواية موسم الهجرة إلى الشمال
٢٠١	محمد على سلامة	قراءة نقدية في مجموعة «عكس الريح»
٢١٦	طلعت رضوان	من يشرع للبشر قوانينهم؟
٢٢٥	محمد سالماني	ثقافة العنف: في الأدب الإسرائيلي المعاصر
٢٣٢	صلاح السروى	البطل والضد ونقد الواقع في ثلاثية خيرى شلبى
٢٤١	نزيهين الحوطى	المسرح الشامل

## مكتبة إبداع

٢٤٦	محمد إبراهيم أبو سنة	اسطنبول: الذكريات والمدينة
-----	----------------------	----------------------------

## مناشآت

٢٥٢	غادة الريدى	محاكمة «إبداع»!
٢٥٩	محاسن الهوارى	ملتقى الشعر الدولى الثانى بالقاهرة
٢٦٣	محمد عبد المنعم أحمد	الشرق والغرب فى مؤتمر جامعى
٢٦٥	سماح عبد السلام	متوىة الخراف سعيد الصدر
٢٦٧	هناء نصير	تأبين الشاعر وليد منير

## رسائل

٢٧٢	كمال كامل محمود	رسالة سراييفو
٢٧٩	منار عمر	رسالة جنوب أفريقيا
٢٨١	دوروتا متولى/هناء عبد الفتاح	رسالة وارسو
٢٨٨	أ.ع.ح	رسالة تورينو
٢٩٠	ح.ط	رسالة رومانيا
٢٩٣	مصطفى عبدالله	رسالة تونس

## أصدقاء إبداع

لوحات القصائد والقصص: للفنانين جورج البهجورى، سمير فؤاد، محمد الناصر  
بورتريهات الغلاف: للفنان جلال عمران

# افتتاحية

## نستنكر الإساءة ولا نتنازل عن الحرية!

بادئ ذي بدء نحن نستنكر الإساءة إلى الذات الإلهية، كما نستنكر الإساءة إلى أى قيمة روحية أو أخلاقية وإلى أى حق من حقوق الإنسان.

نستنكر الإساءة إلى الذات الإلهية، كما نستنكر الإساءة إلى الخير، والعدل، والجمال، والأخوة الإنسانية.

نستنكر الإساءة إلى الذات الإلهية، كما نستنكر العدوان على الحريات.

نستنكر الإساءة إلى الذات الإلهية، كما نستنكر أن يعين بعض الناس أنفسهم وكلاء عن الذات الإلهية ويتهمونا بالإساءة إليها طناً وثوهماء وزوراً وعدواناً.

نستنكر الإساءة إلى الذات الإلهية، ولا نتنازل عن حقنا المقدس فى حرية التفكير والتعبير والاعتقاد.

وكنا قد نشرنا فى العدد الأول من «إبداع» فى إصدارها الأخير قصيدة للشاعر حلمى سالم، تضمنت بعض مقاطع وجدنا أنها يمكن أن تفسر تفسيراً يسئ للقصيدة ولصاحبها وللمجلة، فسحبنا العدد من السوق، وأوقفنا توزيعه، وطلبنا من الشاعر أن يراجع قصيدته، فحذف منها المقاطع المعرضة لإساءة التفسير، لتشر من جديد فى العدد الذى أعيد طرحه فى السوق.

لكن الذين أرادوا السوء للمجلة وللقائمين على تحريرها والهئية التى تصدرها والثقافة المصرية جميعاً، لم تكفهم مراجعتنا للقصيدة، واتخذوا المقاطع التى حذفناها دليلاً يثبتون به اتهامنا بالإساءة للذات الإلهية بدلاً من أن تكون دليل نفى. كان هناك من يقفون لنا بالمرصاد، ويتبعون خطانا، ويتمنون لنا الخطأ، ويلفقون الأدلة، ويستأجرون الشهود. وكان إدانتنا هدف مطلوب وقرار مسبق، سواء نشرنا أو لم نشر، حذفنا أو أبقينا، رددنا أو لم نرد.

والحقيقة أن «كان» فى العبارة السابقة ليست مجرد أداة تشبيه أو تقريب، وإنما هى أداة تقرير وتأكيد؛ فالمثقفون المصريون مطاردون من قوى مختلفة، من كل القوى التى لا تستطيع أن توجد أو تتسلط إلا فى مناخ من القهر، والصمت، والتطرف، والظلام. والمثقفون المصريون إذن هم الأعداء، لأنهم هم القوة المناهضة لقوى الطغيان، والتعصب، واستغلال الدين، والتخويف به، والاتجار فيه.

ونحن لم تكن الهدف الأول، ولم تكن الهدف الوحيد. والقائمة حافلة مشهورة. وفى مقدمة الضحايا فرج فودة، ونجيب محفوظ، ونصر حامد أبو زيد، وسواهم من الكتاب والفنانين الذين قدموا للمحاكمة، وصودرت أعمالهم، وسلط عليها من لا يقيمها ولا يحسن الظن بها، فلابد أن يعيها ويثمها ويرفضها حتى يبرر سلطته وينتفع بتشدده وتطرفه.

فى هذا المناخ وجدنا أنفسنا فى المحكمة متهمين بالإساءة للذات الإلهية، وفى هذا المناخ صدر حكم بسحب ترخيص هذه المجلة!

جزى الله الشدائد كل خير

عرفت بها عدوى من صديقى!

والعداوة والصداقة هنا ليستا لنا نحن القائمين على إصدار هذه المجلة، وليستا لـ «إبداع» بالذات، وإنما هما لحرية التفكير والتعبير. ولقد أدركنا أن حرية التفكير والتعبير بالنسبة للمثقفين المصريين حرم لا ينبغي لأحد أن ينتهكه. لأن حرية التفكير والتعبير ليست



تسلية أو زينة، وإنما هي الشرط الجوهري الأول الذي يكون به الإنسان إنساناً. فإذا فقد ه فقد إنسانيته.



الإنسان حيوان ناطق، أي حيوان مفكر معبر، لأننا لا نلتق بدون تفكير. والتفكير لا يظهر ولا يتحقق إلا بالتعبير. فإذا لم يفكر الإنسان ولم يعبر عن أفكاره فهو حيوان فقط، حيوان غير ناطق، حيوان أعجم! والتفكير والتعبير لا يتحققان معاً إلا إذا توفرت لهما الحرية الكاملة؛ فإذا فرضت علينا الفكرة، أو فرض علينا أن نردد ما يقال، فنحن في هذه الحالة ببغاوات، وتلك هي الحالة التي كنا عليها، وكان عليها البشر جميعاً في العصور المظلمة، إذ كانوا عبيداً وأقناناً مسخرين لخدمة الطغاة المستبدين الذين زعموا أنهم ظلال الله على الأرض!

هذه العصور المظلمة انتهت في العالم منذ عدة قرون، وانتهت عندنا يوم وقف البطل أحمد عرابي يرد على الخديو توفيق كلمته التي قال فيها: «أنتم عبيد إحصانانتا»، فقال له عرابي وهو محتل صهوة فرسه: «لقد خلقنا الله أحراراً. ولن نستعبد بعد اليوم!». لن نستعبد بعد اليوم. لا نحن ولا غيرنا من البشر. ليس فقط لأن الحرية قيمة رفيعة تتحقق بها إنسانية الإنسان، ولكن أيضاً لأن الحرية شرط ضروري للحياة لا نستطيع بدونها أن نحصل علماء، أو نحسن عمالاً، أو نحل مشاكل، أو نبني مستقبلاً سعيداً. حرية التفكير والتعبير كمال إنساني، وحرية التفكير والتعبير ضرورة حيوية، فهل يمكن أن تكون هذه القيمة الأخلاقية وهذه الضرورة الحيوية ضارة؟

نعم، عندما يساء استعمالها.

وكيف يساء استعمالها؟

عندما تكون احتكاراً لشخص دون غيره، أو لجماعة دون سواها.

احتكار الحرية أو مصادرتها هو الخطر الأكبر. وإطلاق الحرية والاعتراف بأنها حق طبيعي للإنسان هو المانع الوحيد من إساءة استعمالها. لأن الناس لا يتحررون إلا بممارستهم للحرية. وهم إذا تحرروا أصبحوا جميعاً حراساً لما يتمتعون به، يصحون خطأ المخطئ، ويضربون على يد الطاغية. أما الذي يصادر الحرية حتى لا يساء استعمالها، فلا يختلف عن الذي يصادر الحياة حتى لا يساء استعمالها. بل إن إساءة استعمال الحرية لو وقعت بالفعل، إلا بالتعاليق التي تمنح للناس أن يعرفوا عذم الإساءة ويشهدوا عليها ويشاركون في كشفها والدرد عليها. وبهذا يتحصنون ضد من يستخدم حريته في خداع الناس وتضليلهم واستغلالهم وفرض رأيه عليهم، كهؤلاء الذين يريدون أن ينفردوا وحدهم بتفسير ما لا يعرفون.

إنهم لا يتفقدون فقط على أن لا علاقة لهم به، وهو الشعر، بل هم يتجاهلون فوق ذلك رأي العارفين المختصين، ويتوسلون بالقانون لإسكاتهم وحرمانهم من المنابر التي يعبرون فيها عن آرائهم.

لكن مصر كلها وقفت إلى جانب حرية التفكير والتعبير ممثلة في «إبداع»، الكتاب، والشعراء، والصحفيين، والفنانين. اتحاد الكتاب المصريين، ونقابة الصحفيين، وأساتذة الجامعة، فضلاً عن المثقفين والصحفيين العرب الذين وقفوا إلى جانبنا وبنوا قضيتنا لأنها قضيتهم.

أعود في النهاية فأكر ما قلته في البداية، نحن نستنكر بشدة الإساءة للذات الإلهية. لكننا لا نتنازل أبداً عن حقنا في حرية التفكير والتعبير!

أحمد عبد المعطي حجازي



10

۱۰۰  
 ۱۰۱  
 ۱۰۲  
 ۱۰۳  
 ۱۰۴  
 ۱۰۵  
 ۱۰۶  
 ۱۰۷  
 ۱۰۸  
 ۱۰۹  
 ۱۱۰  
 ۱۱۱  
 ۱۱۲  
 ۱۱۳  
 ۱۱۴  
 ۱۱۵  
 ۱۱۶  
 ۱۱۷  
 ۱۱۸  
 ۱۱۹  
 ۱۲۰  
 ۱۲۱  
 ۱۲۲  
 ۱۲۳  
 ۱۲۴  
 ۱۲۵  
 ۱۲۶  
 ۱۲۷  
 ۱۲۸  
 ۱۲۹  
 ۱۳۰  
 ۱۳۱  
 ۱۳۲  
 ۱۳۳  
 ۱۳۴  
 ۱۳۵  
 ۱۳۶  
 ۱۳۷  
 ۱۳۸  
 ۱۳۹  
 ۱۴۰  
 ۱۴۱  
 ۱۴۲  
 ۱۴۳  
 ۱۴۴  
 ۱۴۵  
 ۱۴۶  
 ۱۴۷  
 ۱۴۸  
 ۱۴۹  
 ۱۵۰  
 ۱۵۱  
 ۱۵۲  
 ۱۵۳  
 ۱۵۴  
 ۱۵۵  
 ۱۵۶  
 ۱۵۷  
 ۱۵۸  
 ۱۵۹  
 ۱۶۰  
 ۱۶۱  
 ۱۶۲  
 ۱۶۳  
 ۱۶۴  
 ۱۶۵  
 ۱۶۶  
 ۱۶۷  
 ۱۶۸  
 ۱۶۹  
 ۱۷۰  
 ۱۷۱  
 ۱۷۲  
 ۱۷۳  
 ۱۷۴  
 ۱۷۵  
 ۱۷۶  
 ۱۷۷  
 ۱۷۸  
 ۱۷۹  
 ۱۸۰  
 ۱۸۱  
 ۱۸۲  
 ۱۸۳  
 ۱۸۴  
 ۱۸۵  
 ۱۸۶  
 ۱۸۷  
 ۱۸۸  
 ۱۸۹  
 ۱۹۰  
 ۱۹۱  
 ۱۹۲  
 ۱۹۳  
 ۱۹۴  
 ۱۹۵  
 ۱۹۶  
 ۱۹۷  
 ۱۹۸  
 ۱۹۹  
 ۲۰۰  
 ۲۰۱  
 ۲۰۲  
 ۲۰۳  
 ۲۰۴  
 ۲۰۵  
 ۲۰۶  
 ۲۰۷  
 ۲۰۸  
 ۲۰۹  
 ۲۱۰  
 ۲۱۱  
 ۲۱۲  
 ۲۱۳  
 ۲۱۴  
 ۲۱۵  
 ۲۱۶  
 ۲۱۷  
 ۲۱۸  
 ۲۱۹  
 ۲۲۰  
 ۲۲۱  
 ۲۲۲  
 ۲۲۳  
 ۲۲۴  
 ۲۲۵  
 ۲۲۶  
 ۲۲۷  
 ۲۲۸  
 ۲۲۹  
 ۲۳۰  
 ۲۳۱  
 ۲۳۲  
 ۲۳۳  
 ۲۳۴  
 ۲۳۵  
 ۲۳۶  
 ۲۳۷  
 ۲۳۸  
 ۲۳۹  
 ۲۴۰  
 ۲۴۱  
 ۲۴۲  
 ۲۴۳  
 ۲۴۴  
 ۲۴۵  
 ۲۴۶  
 ۲۴۷  
 ۲۴۸  
 ۲۴۹  
 ۲۵۰  
 ۲۵۱  
 ۲۵۲  
 ۲۵۳  
 ۲۵۴  
 ۲۵۵  
 ۲۵۶  
 ۲۵۷  
 ۲۵۸  
 ۲۵۹  
 ۲۶۰  
 ۲۶۱  
 ۲۶۲  
 ۲۶۳  
 ۲۶۴  
 ۲۶۵  
 ۲۶۶  
 ۲۶۷  
 ۲۶۸  
 ۲۶۹  
 ۲۷۰  
 ۲۷۱  
 ۲۷۲  
 ۲۷۳  
 ۲۷۴  
 ۲۷۵  
 ۲۷۶  
 ۲۷۷  
 ۲۷۸  
 ۲۷۹  
 ۲۸۰  
 ۲۸۱  
 ۲۸۲  
 ۲۸۳  
 ۲۸۴  
 ۲۸۵  
 ۲۸۶  
 ۲۸۷  
 ۲۸۸  
 ۲۸۹  
 ۲۹۰  
 ۲۹۱  
 ۲۹۲  
 ۲۹۳  
 ۲۹۴  
 ۲۹۵  
 ۲۹۶  
 ۲۹۷  
 ۲۹۸  
 ۲۹۹  
 ۳۰۰  
 ۳۰۱  
 ۳۰۲  
 ۳۰۳  
 ۳۰۴  
 ۳۰۵  
 ۳۰۶  
 ۳۰۷  
 ۳۰۸  
 ۳۰۹  
 ۳۱۰  
 ۳۱۱  
 ۳۱۲  
 ۳۱۳  
 ۳۱۴  
 ۳۱۵  
 ۳۱۶  
 ۳۱۷  
 ۳۱۸  
 ۳۱۹  
 ۳۲۰  
 ۳۲۱  
 ۳۲۲  
 ۳۲۳  
 ۳۲۴  
 ۳۲۵  
 ۳۲۶  
 ۳۲۷  
 ۳۲۸  
 ۳۲۹  
 ۳۳۰  
 ۳۳۱  
 ۳۳۲  
 ۳۳۳  
 ۳۳۴  
 ۳۳۵  
 ۳۳۶  
 ۳۳۷  
 ۳۳۸  
 ۳۳۹  
 ۳۴۰  
 ۳۴۱  
 ۳۴۲  
 ۳۴۳  
 ۳۴۴  
 ۳۴۵  
 ۳۴۶  
 ۳۴۷  
 ۳۴۸  
 ۳۴۹  
 ۳۵۰  
 ۳۵۱  
 ۳۵۲  
 ۳۵۳  
 ۳۵۴  
 ۳۵۵  
 ۳۵۶  
 ۳۵۷  
 ۳۵۸  
 ۳۵۹  
 ۳۶۰  
 ۳۶۱  
 ۳۶۲  
 ۳۶۳  
 ۳۶۴  
 ۳۶۵  
 ۳۶۶  
 ۳۶۷  
 ۳۶۸  
 ۳۶۹  
 ۳۷۰  
 ۳۷۱  
 ۳۷۲  
 ۳۷۳  
 ۳۷۴  
 ۳۷۵  
 ۳۷۶  
 ۳۷۷  
 ۳۷۸  
 ۳۷۹  
 ۳۸۰  
 ۳۸۱  
 ۳۸۲  
 ۳۸۳  
 ۳۸۴  
 ۳۸۵  
 ۳۸۶  
 ۳۸۷  
 ۳۸۸  
 ۳۸۹  
 ۳۹۰  
 ۳۹۱  
 ۳۹۲  
 ۳۹۳  
 ۳۹۴  
 ۳۹۵  
 ۳۹۶  
 ۳۹۷  
 ۳۹۸  
 ۳۹۹  
 ۴۰۰  
 ۴۰۱  
 ۴۰۲  
 ۴۰۳  
 ۴۰۴  
 ۴۰۵  
 ۴۰۶  
 ۴۰۷  
 ۴۰۸  
 ۴۰۹  
 ۴۱۰  
 ۴۱۱  
 ۴۱۲  
 ۴۱۳  
 ۴۱۴  
 ۴۱۵  
 ۴۱۶  
 ۴۱۷  
 ۴۱۸  
 ۴۱۹  
 ۴۲۰  
 ۴۲۱  
 ۴۲۲  
 ۴۲۳  
 ۴۲۴  
 ۴۲۵  
 ۴۲۶  
 ۴۲۷  
 ۴۲۸  
 ۴۲۹  
 ۴۳۰  
 ۴۳۱  
 ۴۳۲  
 ۴۳۳  
 ۴۳۴  
 ۴۳۵  
 ۴۳۶  
 ۴۳۷  
 ۴۳۸  
 ۴۳۹  
 ۴۴۰  
 ۴۴۱  
 ۴۴۲  
 ۴۴۳  
 ۴۴۴  
 ۴۴۵  
 ۴۴۶  
 ۴۴۷  
 ۴۴۸  
 ۴۴۹  
 ۴۵۰  
 ۴۵۱  
 ۴۵۲  
 ۴۵۳  
 ۴۵۴  
 ۴۵۵  
 ۴۵۶  
 ۴۵۷  
 ۴۵۸  
 ۴۵۹  
 ۴۶۰  
 ۴۶۱  
 ۴۶۲  
 ۴۶۳  
 ۴۶۴  
 ۴۶۵  
 ۴۶۶  
 ۴۶۷  
 ۴۶۸  
 ۴۶۹  
 ۴۷۰  
 ۴۷۱



## قصائد لم تنشر وليد منير (١٩٥٧-٢٠٠٩)<sup>(٣)</sup>

مملكة الغبار

هجرة

حين انكأت على غباري

لم أر الصعراء في

أو الخيول

أو القوافل،

لا،

رأيت فقط رياحا قد أثارت

ذكرياتك في جبيني.

لم أحس سوى

بشيء ما هناك

على وصف الأغنيات،

تباعدت ذرات جسمي،

أفلنت من مجاذبتها،

وهبت مثل عاصفة من الماضي البعيد،

وشردتني عن خطائي

مثل مندبل وداع

أخرجت لي قلبها،

واختلجت.

كان صغيرا مثل عبادة شمس،

وله حلم به سبع ندوب

ويكى الليمون من رقتها

وانزلقت جنة عدن

مثل قيثار

على ركبها.

واختلست عيني إلى مرمرها

نظرة لص سرق القمح وفرّ

كنت ألهو دائما أن أعزف اللحن الذي

باركه الله ...

ثم عدّته خُطّطي الريحان من موروثها

لكنني

لم أعزف اللحن، ولم أهتمكهُ

٢٠٠٥

(٣) يجد القارئ متابعة لحفل تأبين الشاعر الراحل ص ٣٦٧ من هذا العدد.

عمرى كان منسيا على شهيد الوتر  
 ورأيت النور إذ يشهق  
 فى ركبته  
 قلت: تعالى لأعطيك بأيامى  
 فقالت: دع حنينى عاريا  
 قلت: ادخلينى  
 قالت: الوقت صحيح،  
 وبلاد أنت لا تعرفها تنتظر الآن هبوطى  
 قلت: لا هجرة إلا لدمى  
 فأنكسرت فوق دمي  
 وانفرطت منها العناقيد  
 ولكن المريا  
 لملت صورتها

قبل سؤيعات من الإقلاع  
 فى المصعد  
 عانقت فتاتى  
 فبكث  
 أوصت يدي أن تلمس الإيقاع  
 قالت: هل ستنسى؟  
 قلت : لا  
 فابتسمت  
 لكنها لم تحترق مثلى ببرق الذكريات  
 فقط ...  
 مثل منديل وداع  
 أخرجت لى قلبها  
 واختلجت

## هَيْتَ لَكَ

تَاهَبْتَ الْأَقَاحِي لِلْأَقَاحِي

وَأَطَبَقْتَ الْجَفُونَ عَلَى جِرَاحِي

لَهَا تَحْتَ الْوُشَاحِ مَوْشَعَاتُ

تَهْدِدُنِي بِنَشْوَةِ كُلِّ رَاحِ

فَلَوْ أَنِّي أَنَا، وَالرَّيْخُ رِيحُ

وَقَلْبُكَ قَلْبِي، انْتَصَرْتَ رِمَاحِي

وَلَكِنْ يَا سَرَابَ جَعَلْتَ كَلًّا

سَوَاهِ، فَصَارَ خُسْرَانِي زِيَا حِي

...وَجَاءَنِي فَقَالَتْ: هَيْتَ لَكَ

رَمَتْ السَّمَاءَ عَلَى قَطِيفَةٍ قَلْبَنَا فَجَرًّا، وَأَمْسَكَتْ

الْمِيَاهَ بِغِيَمَةٍ تَجْرِي، وَهَرَّتْ كَالْفَرَّاشَةِ غَابَةً

أَسْرَفْتُ، أَهْ، فِي مَدِيحِ النُّورِ، فَانْكَسَرَ

الزَّجَاجُ، رَأَيْتُ لِي جَسَدًا وَلِي جَسَدَيْنِ،

وَالدَّمَ فِي الْعُرُوقِ قَرْنَفَلَاتٍ، وَالنَّبِيذَ

كَأَنَّهُ شَفَقٌ، وَطَوَّحَتْنِي جَنُونَ سَعَادَتِي،

فَلَمَسْتُ عَاجَ الْحَزَنِ، وَإِنَّا الْهِنِينَ عَلَى

عَصَا شَجْنِي، فَتَخَصَّصْتُ هُنَاكَ فِي قَمَرِ الْحَلِيبِ،

مَحَارَتِي هَمْسُ اشْتِهَائِكَ، وَالنَّدَى تَسْبِيحَ

حِقْوَتِكَ الْقَدِيمِ بِعَمْدِ أَيَّامِي، هَبَطْتُ عَلَى

كَوَاكِبِ مَقْلَتِيكَ قَبِيلَ أَنْ يَنْشَقَّ عَنْكَ الْغَيْبُ،

وَاخْتَرْتُ الْحَدِيقَةَ، وَالْبُرُوجَ، وَمَا أَشَاءُ،

تَكْوُرُ النَّهْدَانِ بَيْنَ يَدَيَّ، وَانْتَشَرَ الْأَرِيحُ،

وَدَوَّرْتُ شَفَتَيْكَ لَأُغْنِيَهُ جَرَحْتُ لِعَادَهَا، وَشَرِبْتُ

شَمْسِي مِنْ عَصَارَتِهَا، وَلَتَفَتُّ رَوْحَ خُصْرِكَ مَوْجَةً

سَكْرِي بِأَحْلَامِي، وَأَكْمَلَ طَقْسَ فُخْذِيكَ الْمَدَى

الْمَخْطُوفُ مِنْ تَنْهِيدَتِي، وَدَخَلْتُ ... لَمْ يَدْمُ

الْكَمَانُ، وَلَمْ يَحْرِكْ شَوْقُ

عَاصِفَتِي شِرَافًا، وَاسْتَوَى ذَهَبِي وَمَائِي،

وَاسْتَرَاحْتَ مِنْكَ فَيْكِ غَزَالَةً، وَطَرَحْتُ آكَامِي،

وَقَلْتُ: مَنَاجِمِي احْتَرَقَتْ بِلَوْعَتِهَا، وَنَامَ عَلَى دَمِ

الْعَتَبَاتِ قَنْطَصٌ، وَأَطْلُقُ لِلْفَرِيَسَةِ غِيَهَا، وَطَوَى

صَابِغَتَهُ، وَأَنْصَتُ .. كَأَنِّي فِي نَزْقِ الْجَوَارِحِ سُرٌّ

شَيْءٌ لَا يَرِيمُ، وَرَفَرْتُ فِي سَقْفِ قُبَّتِهِ

الْيَمَامَةِ،

فَاسْتَعَارَ سَحَابَةً، وَأَعَادَ رَسْمَ نِيَاكَ الْمَاضِي،

وَحَلَّخَ غَفْوَةَ الْمَرْيَخِ، وَانْحَدَرَتْ خَطَاهُ إِلَى

عَرِيْشَةِ طَيْفِهَا، فَتَبَسَّمَ الطَّيْفُ الْغَرِيبُ، وَضَمَّهُ،

وَبَكَى، وَوَشَّوْشَهُ، وَغَنَّى: يَا حَبِيبِي هَيْتَ لَكَ.

تَنْزَلْتُ الْأَقَاحِي فِي الْأَقَاحِي

وَخَانَ صَبَاحُهَا أَبَدًا صَبَاحِي

تَقُولُ الْقَتَبَرَاتُ هَوَاكَ أَعْلَى

مِنْ الْفَتَاكِ الْمَعْلُوقِ فِي جَنَاحِي

فَأَيُّ مَنَازِلِ الْفَرْدُوسِ تَرْضَى

وَأَيُّ الْحُورِ أَنْتَ بَهْنُ صَاحِ

سَبْتِكَ مَفَاتِنُ وَلَهْيِي، وَرَاحَتِ

وَقَدْ تَرَكْتُكَ مَجْرُوحَ النُّوَاحِي

كَأَنَّكَ أَنْتَ لَكِنْ لَسْتَ إِلَّا

سَوَاكَ، بَرَكَ ثُمَّ مَحَاكَ مَا حِ

عَجِيبٌ يَا فَتَى جَسَدَانِ شَطَا

وَرَوْحُ كَالْجِيَادِ بِلَا جُمَا حِ

## قصيدة

السموات بيضاء مثل الحليب  
رذاذٌ خفيفٌ  
وضوءٌ شفيفٌ  
ووحدي أُسيرٌ  
وليس معي.. أه..

في الكونِ

إلا

كمانٌ ثناءبَ عند البحيرةِ

سرْبُ يمام

وحقلٌ سَخِيٌّ بِرَحْمَتِهِ

ما أَلَذُّ التَّوَحُّدِ في خمرِ قوقعةِ

ما أَلَذُّ الجنونِ الذي

يتناهى

ولا يتناهى

كان الجنونُ هو الدَّوْبَانُ الأليفُ

مع الفجرِ في همسِ بدءِ الخليقةِ

لا شيءَ

لا شيءَ

غيرِ الترابِ الذي يتخلَّقُ منه الفتى

ليحبَّ التي، يغدُّ، ما وُجِدَتْ

أو ستوجَدُ

حتى يُجَنَّنَ بها

في الخيالِ

ولا شيءَ

غيرِ انكسارِ الهَيُولَى

صعودِ الهَيُولَى

إلى ما يقالُ

وما لا يقالُ

وما يتجلَّى

ولا يتجلَّى

أنا واحدٌ

كالصدي

كالرفيفِ

لَغَيْبِ الحفيفِ

أنا من ذَاى فرأى

ودنا

فتدلى

فيا "هندُ"

يا "مى"

يا "ريمُ"

يا "ياسمينُ"

أتانى الغلاءُ الأمينُ

أتانى الندى

وأتانى الأنيبُ

ووحدي

أنا

كنت وحدي

أحبُّ الذي لا يرانى

ولا يتأبطنى

فى الطريقِ إلى آخرِ الروحِ

وحدي

وحُبِّ الحصيدِ

وشوكةِ قلبى

وسرْبُ يمام

وحقلٌ سَخِيٌّ بِرَحْمَتِهِ

وكمانٌ ثناءبَ عند البحيرةِ

والكون أبيضُ

أبيضُ

أبيضُ

والسَّحَرُ الأَزَلِيُّ شَهِيٌّ

وقطر الندى المُتَقَطِّعُ

مسترسِّلُ

فى جبينى

ولا تَسْتَنْشِئْ سُنَى

غير ياقوتة

والسماواتُ مربوبةٌ كالحليبِ

ومازلتُ أبعثُ فى كل شيءٍ

عن امرأةٍ بعدُ، ما وَجَدْتُ

أو سَوَّجَدْتُ

حتى جُنُنْتُ

وأحببتُ سِخْرَ جنونى

ولم تَدْرِخْزَنِ يَدَايَ

ولم تنتقمِ لى عيولى

وأمشى

وأمشى

كأنى أنا

وكان الطلولُ تظلُّ طلولاً

ووحدى أضيح

فتحسدنى نحلةٌ

جزرةٌ

غابةٌ

أه .. وحدى أضيحُ

فأكسُرُ حُبْرَ الهَيُولَى

وأصعدُ فى صلواتِ الهَيُولَى.

قصيدة

لا تطاولنى غيمتى

.. .. .

ورأيتُ ملائكةَ يحسبون حسابَ السنينِ

ولم يخطفِ النجمُ قلبى

ولكننى صرْتُ أبعدَ منى إلى.

لم أَرِقْ قطرةً من صباةِ روحى

ولم يكسنى شجر الظل أوراقه

بل توغلت فى النهرِ

والريحِ

والسنواتِ

إلى أن كسرتُ شراعى

فأصبح لى لى

ولكن عَلى

ليس للورد من حيلةٍ

عَبَقُ الورد أفلت بالرغم منه

ليجرحَ ذاكرتى

والحديقة تمشى إلى سرِّ نسيانها

بينما يعكس الحلم خطوتها

فتهمُّ الصبايا بهذا الفتى

ويهمُّ الفتى بثمار الأناناسِ

طوبى

لهذا الحنان الغَوَى.

كلُّ بنتٍ صدى

كلُّ بنتٍ مفاعلتن أو فعولن

أنا متعبٌ بالقصيدة،

بالنورِ،

بالسنديانِ،





والمرايا سراب،  
وعُمْرُ الأمانِ من زبقي،  
والجسورُ إلى لانهيات ليل المجرة  
حَطُّ الشقيِّ المسافرِ  
من نهْياتِ  
الشقيِّ.

بهذا السنونو الذي حَطَّ كاللحن فوق يدي  
أنا متعبٌ بِرَحَى كُلِّ أنثى  
ومتعبَةٌ هي بِي،  
تعبٌ كُلُّ معراج روح إلى روحها،  
كل معراج جسم إلى جسمه،  
والمنازلُ لا تلتقي،



## الشاعر وليد منير الرعوى الذى عاش شفافا وذهب شفافا

راح لينساها، ويحذفها من دليله الشعري، مثل ديوانه الأول المسمى "بالرعوى"، رغم أنه لم يتنازل عن وصف نفسه- دوما- بهذه الصفة، راح يطلقها فى حقله الشعري الذى اتسع لدواوين عشرة، غير ما أسقطه من حساباته ، فقد نشر أشعارا وقصائد كثيرة، ولم يجد لها مكانا فى ديوان، لأنه حرص على أن يكون الديوان ديوانا، وليس مجموعة قصائد، لذلك هربت قصائد كثيرة، وشردت بعيدا عن التصنيف، هذه القصائد الشاردة، تكفى عشرة دواوين أخرى، عدا مخطوطاته التى تركها دون أن تجمع فى ديوان، أو دواوين..

هنا مجموعة قصائد للراحل النبيل والجميل وليد منير.. حرصنا على اختيارها من مخطوطاته التى لم تنشر بعد، وليغفر لنا الراحل هذه الاختيارات.. وسلاما عليه حيا.. وحيا.. وحيا.

شعبان يوسف

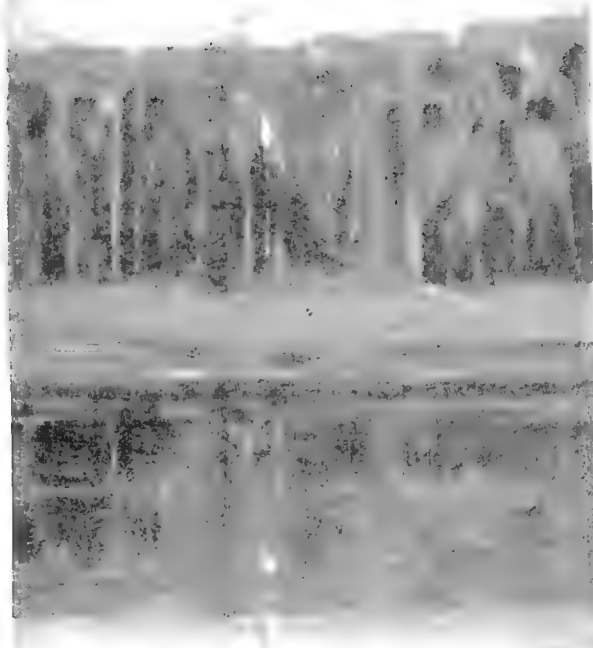
عاش مشتعلا منذ بداياته، حتى اللحظات الأخيرة، ورغم أنه كتب النقد والمقال والمسرح، إلا أنه أخلص للشعر كقرينه الأول والنموذجى والاستثنائى، واختلطت حياته به، هو والشعر وجهان لعملة- أصبحت- نادرة، ورغم أنه تقلد بضع وظائف، لكنها لم تصرفه عن وجهه الآخر، الشعر كان ديدنه، وكان صراعه الأقصى، فأبدع لغة تخصه، بدأ متأثرا بأصوات عديدة، مثل كل الشعراء، لكنه استطاع أن يبدع صوته الخاص، صوته الفريد، الذى لا يشبه آخر، كان يستدرج المتصوفة والفلاسفة والمفكرين والشعراء فى قصيدته، استعاض عنهم بكل ما فى الدنيا، لم يصارع على مكاسب زائلة، فظل شفافا، ورحل شفافا، دون أن يعكر صفو مائدة الشعر، ودون أن يخطف الأضواء من غيره، ولم ينف غيره، ولم يسع إلى إلغاء أحد، ومحو آخرين، كان يؤكد شعريته، يوما بعد الآخر، حتى تجاربه المخففة،

## من شعر الومضة

كمال نشأت<sup>(\*)</sup>

- ١ - إن تبعد عن وطنك:  
إن تبعد عن وطنك  
لا يبعد عنك  
حتى في حُددِ النوم
- ٢ - الشجرة وأوراقها:  
ما من شجره  
لم تفقد أوراقًا عند هبوب الريح
- ٣ - بابه السحاب:  
الرجل الذي شاركني السكّن  
لا يغلق الأبواب عند الخروج  
سألته أجاب:  
إنك ابن هذه المدينه  
لكل شيء باب  
أما أنا فموطنى الحقول  
وبابى السحاب!..
- ٤ - الغربة:  
أبيض صبح الحقول  
أسود ليل الحقول  
لكنى لا أعرف الفصول  
ولست أدري ما أشاء  
فمنذ أن غادرت دفاء وطنى  
تشابهت فى ناظرى الأشياء
- ٥ - يتركونى!  
حينما أرقد فى صمت التراب  
ثم لا أستطيع أن أصرخ:  
ماذا يفعلون..?  
يتركونى.. كل أحبائى يعودون  
وفى الأعين جف الدمع  
يستأنفون موكب الحياه  
فالموت قد أصبح مثل قهوة الصباح!

(\*) شاعر مصرى.



## زَمَانُ الْأَصَالِ!

عبد القادر حميدة<sup>(\*)</sup>

تُغْرِقُنَا فِي سَحَبِ الْهَوَانِ  
وَتَسْتَلِنَا خِنْجَرًا قَاطِعًا،  
فِي صَمِيمِ الزَّمَانِ،  
وَرُوحِ الْمَكَانِ،  
وَوَهْجِ عِنْدِ الْغُرُوبِ.. عَطَاشِي خَصَاصًا.  
فَلَا حَبَّةَ الْقَمْحِ فِي الْعَقْلِ تَصْطَادُ مِنْقَارَهَا  
وَلَا نَهْرٌ تَسْبَحُ فِيهِ الْمِيَاءُ،  
فَلَا تَرْتَوِي حَسَوَةً مِنْ ظَمًا!  
وَلَا قَطْرَاتُ النَّدى فِي الْمَسَاءِ الْكَبِيمِ..  
تَبْلُ الصَّدَى  
وَلَا الْعُشْبُ عَشْبُ تَيْسٍ، ثُمَّ تَهْنَسُ..  
لَكِنْ مَجْرَدُ قُوَّةٍ مِنْ هَوَاءٍ  
حَشَاهَا يُطَوِّنُ حَوَاءً  
وَلَا سَقَفٌ يَحْمِي صَغَارَ الْعَصَافِيرِ،  
مِنْ عَاصِفَاتِ الشِّتَاءِ!!

لَمَنْ يُؤَلِّدُ الشَّعْرُ؟!  
هَذَا زَمَانٌ تَحْدَرُ مِنْ قَهْرِ ذَاكَ الزَّمَانِ  
الَّذِي زَمَجَرَ الْعَاصِفَةُ  
وَوَاعَدَنَا جَنَّةً وَارِقَةً  
وَعَبَانًا كَذِبَةً جَارِقَةً  
عَلَقْنَا بِهَا كُلَّ تِلْكَ السَّنِينَ الْعَجَافِ الْخَوَالِي  
نُغَارِلُهُ وَطَنًا قَادِمًا مِنْ خَيَالِ الْخِيَالِ  
وَصُبْحًا وَسِيمِ الضَّحَى وَالْوَصَالِ  
بِهِ الْخِصَالِ.

لَمَنْ يُؤَلِّدُ الشَّعْرُ؟!  
هَذَا زَمَانٌ، تُغَادِرُ فِيهِ الْعَصَافِيرُ أَعْشَاشَهَا فِي  
الصَّبَاحِ.. خِمَاصًا  
وَتَهْجِعُ عِنْدَ الْغُرُوبِ.. عَطَاشِي خَصَاصًا.  
فَلَا حَبَّةَ الْقَمْحِ فِي الْعَقْلِ تَصْطَادُ مِنْقَارَهَا  
وَلَا نَهْرٌ تَسْبَحُ فِيهِ الْمِيَاءُ،  
فَلَا تَرْتَوِي حَسَوَةً مِنْ ظَمًا!  
وَلَا قَطْرَاتُ النَّدى فِي الْمَسَاءِ الْكَبِيمِ..  
تَبْلُ الصَّدَى  
وَلَا الْعُشْبُ عَشْبُ تَيْسٍ، ثُمَّ تَهْنَسُ..  
لَكِنْ مَجْرَدُ قُوَّةٍ مِنْ هَوَاءٍ  
حَشَاهَا يُطَوِّنُ حَوَاءً  
وَلَا سَقَفٌ يَحْمِي صَغَارَ الْعَصَافِيرِ،  
مِنْ عَاصِفَاتِ الشِّتَاءِ!!

\*\*\*\*\*

لَمَنْ يُؤَلِّدُ الشَّعْرُ؟!  
هَذَا زَمَانُ الْأَصَالِ!.. تَسْلُبُنَا وَجْهَنَا الْأَدْمَى  
وَتَلْبَسُنَا وَجْهَهَا الْمَاسُوِي  
وَتَغْتَالُ فِيْنَا الْبَرَاءَةَ  
تَزْرَعُ فِيْنَا الْبَذَاءَةَ

(\*) شاعر مصري.

فلما صَحَوْنَا عَلَى فَرْعَةِ الْهَوْلِ

ذَاكَ الْمَسَاءَ

إِذَا بِالْأَمَانِيِّ مَحْضُ هَرَاءَ

وَأَنْشُودَةً حَدَرْتُنَا طَوِيلًا،

وَنَحْنُ نُرَاقِصُ فِي الْوَهْمِ،

أَضْعَافُ ذَاكَ الْهَرَاءِ.

وَهَا نَحْنُ فِي آخِرِ الْأَمْرِ،

نَجْهَشُ مِلَّةَ الْحَنَاجِرِ.. بَعْدَ الْغِنَاءِ

وَنَلْطَمُ فِي مَوَكِبٍ، مِنْ خُنُوعِ الرِّجَالِ

وَهَتَّكَ خُدُورِ الْعَدَاوِي

وَشَقَى صُدُورِ النِّسَاءِ!

وَكَا الْأَغْيَاءَ:

نَقْهَقُهُ حَيْثَا..

وَكُلِّ الْأَخَايِينِ نَضْحُكُ.. كَالْبُلْهَاءِ!

فَنَحْنُ السَّبَّائِيَا..

إِذَا مَا وَقَفْنَا أَمَامَ الْمَرَاتِيَا..

وَنَحْنُ الْمَطَّائِيَا،

وَنَحْنُ الْعَبِيدُ،

وَنَحْنُ الْإِمَاءُ!

## يقول الشاعر: هذى المدن كالمنافى

فتحى فرغلى<sup>(١)</sup>

(١)

نشأ الشاعر وسط صفوف جماعتنا، لكن لم يلبث أن خرج على الصف وقال (يَبْرُزْ فعلته) وهو يحاورنا: إلى أَتَشُدُّ مدنا ليست من هذى المدن، فقلنا: واعجباً، هذا الخارج ما أشبهه بالباحث عن أنثى ليست تتحقق في أنثى، إِنَّا مُدُّ كُنَّا وَوَعَيْنَا، أَسْكِنَا في هذى المدن إلى أن صارت تسكننا، فلماذا يأتى الآن فيرفضها، أو يرفضنا؟! (حين تساءلنا، كنا نتوجس منه ونتشكك في مقصده، لا ندري: أيعيب علينا رؤيتنا ويعيرنا بقصور مداركنا، يقصد أن يسخر منا، أم هو لا يقصد إلا أن يزهو ويتيه علينا فخراً ببصيرته، وكأننا لا ندرك ما يدركه، نحن لنا الظاهر والعارض، وهو المتفرد بالإدراك، النفاذ إلى الجوهر؟).  
كان علينا- عندئذ- أن نحسم هذا الأمر، فقلنا: يا هذا الخارج، لو أنك تملك حُبَّكَ، وتعرف في هذا التيه محبَّتَكَ، ولو أنك كنت الشاعر حقاً، لو أنك كنت فقل ما شئت!!...

(٢)

الشاعر قال: أنا الشاعر، لا تكفينى فى معرفة الموجودات ظواهرها وعوارضها، فُلْروحي تعرف سرَّ المدن كما تعرف سرَّ الأنثى، أنتم ترضون من الأنثى بنساء ممن تلقون (برغم تيقنكم من أن الأنثى الأنثى لأعز وأكرم من أن تلقاها عَرَضاً) وكذلك ترضون من المدن بسكناها وكان قد أغناكم سكتاكم فى المبنى عن سكتاكم للمعنى، هذى المدن معانيها لا تسكن رُوحى ومبانيها لا تُسْكِن رُوعى، هذى مدن لا تأبه بغياي لا تأبه بحضورى، بل إلى أشعر طول الوقت بأنى أسكنت بمدن تحفونى، وأنا لا لوم على إذا ما كنت تَكْتُمُ شعورى. إذ لى لو صرحت به لاجتمع القوم على، وأنتم أعرف منى بطواياهم، وبأن أكثرهم سينافق، لا يُسْتَبَعَدُ أن ينهض من بينهم مافون (ممن نلقاهم فى هذى الأيام كثيراً) ويكون لِحْظَى (وأنا أعرف حَظَى) هو نفس الشخص الذى نَصَبَهُ الزمن الفاسد حتى يتحدث رسمياً بلسان الناس، فيُدلى

(\*) شاعر مصرى.



(٤)

الشاعر قال لنا: قد أبدو في أعينكم في هيئة من  
يجحد (فكثيراً ما أفعل ذلك) لكني لا أنكر - أبداً - ما  
أشهد، من ذا يمكنه أن ينكر ما كل الناس تشاهدوا؟  
هذا ما ليس إليه سبيل إلا بالزور وبالبهتان، الحق  
هو أنني لا أنكر ما أشهد لكني أستنكره، إذ لم يخطر  
في بالي أن الناس ستصبح يوماً في هذي الحال،  
ومن كان يُصدّق أن المدن المولودة من ماء الدهر  
سيأتيها يومٌ تُقْفَر فيه أرواح بنيتها؟!

هذي المدن عرفناها - منذ صباً وصباحاً - تشدو  
بأهازيج الماء، وأما الآن فهيهات المدن وهيهات  
الماء!...

قلنا للشاعر: يا هذا، ماذا تستنكر أو تنكر، ها هي  
ذی المدن وهما هو ذا الماء؟!

قال الشاعر: ما هذي بالمدن ولا هذا بالماء،  
لكنكمو تتخدعون بما تبدي الأسماء...

أنتم من أسمى هذي مدناً بمجرد رؤيتها تلبس  
زي المدن، ولم تنتبهوا لحقيقتها، إذ إن بداوتها  
ما زالت تسكنها، وجهاتها الأولى لم تتركها، رغم  
دعاوى ساستها وشعارات المستولين بها (كل  
شعاراتهم جوفاء) وهذي المدن وحوش شيمتها  
القسوة، لم تغلح في أن تنفي ذلك عنها الإعلانات  
المدفوعة والأبواق المجانيّة. هذي الزاقة بلا كلل  
في الأسماع صباح مساء...

لا الإعلانات ولا الأبواق يُصدّقها أحد. فالمدن  
تُمنى برغيد العيش وتوعد بالنعماء - ولكن ساكنها  
يكتشف الكذبة حين يرى ماذا هي - حقاً - تغلح،  
أَلْجَمَتِ القَمَّ وَقَدَّتِ الخطو، تُخَرِّفُ كَلِمَ الحُلم  
إلى أن صَيَّقت الصدر، وفي ذات الوقت تُمنى عليه  
بلا خجل - وتؤكد ذلك يومياً في نشرات الأخبار -  
بأن تحرّكه مرهونٌ بفضاء تمنحه، وبأن تنفسه هبةٌ  
من جود نائمها، وخطاه - من المهد إلى اللحد -

لوكالات الأنباء بتصرّجات الساعة، ويقول: أنا من  
هذا الموقع أخبركم أن الشاعر قد خرج وشق عصا  
الطاعة، خرج على صف جماعتنا كي يبحث عن  
مُدن ليست من هذي المدن، وعن أنثى ليست  
تتحقق في أنثى، لا تقنعه هذي المدن بشكناها، لا  
يلقى الأنثى في أي امرأة يلقاها!!

(٣)

الشاعر قال: نعم، أنشد مدناً لا تغبو في قلبي  
أنوار معانيها، لا تطربّ روعي - حقّ الطرب - سوى  
لمسرّات مغانيها، أنشد مدناً لو ألقاها تهرلني  
بمحاسنها، تفتنني بمساويها، أعرفها في لحظة  
لقياها وكأنني - من أزل - أسكن فيها. هي مدنٌ  
ما كنت لأخرج إلا كي أنشدّها، ما كنت الشاعر  
إلا كي أنشدّها وأغنيها، أعرفها أعرفها. وهي بلا  
ريب تعرفني تعرفني وكأنّ قد نَقِشَتْ في متن  
كتاب الروح أسامها. لكأنّي أتمشى بين شوارعها  
وحواريها، أرتاد مجالسها أتصعلك بين نواديها. هذا  
هو طيب روائحها هذا هو وقع أغانيها، ولذلك  
سيان لديّ إذا كنت سأتمكّن من رؤيتها زأى العين،  
أو أنني لست برائيتها، فأنا العاشق لا تُفْتَرِ صَبَوْتُهُ  
حتى لو لانت شوكته، يقترب الموت فلا يجزع إذ  
تحيي النفس أمانها...

لكن لا أعرف لِمَ طال الوقت ولم أدرك مُدُنِي  
بعد، إلى أن صرّحت أخاف ذهاب العمر قبيل دَرَاكِ  
أراضيها. ويضاعف همّي أنني لا أعرف أين سألها  
ومتي؟! - بل إنني لا أعرف - والحق أقول لكم - إن  
كنت سألها أقام أم لا، وإذا ما كان هناك لقاء، أترى  
سيقدّر لي ذلك في وقت شبوب الشوق، لينطلق  
لساني - من بعد العيّ المفروض عليه طويلاً - بفتوة  
لغة لا تهين ولا تخمد فوريتها، أم ليس هناك لقاء  
إلا - كالعادة - من بعد فوات الوقت؟!...



بلا حولٍ منه. فمسمعاه ومحيأه من فضل تَكْرِمِها، هو ليس سوى أحد المحتاجين لفضل تَكْرِمِها، فهو المحتاج دوماً وهي المالكة لكل الحاجاتِ، المنشئة لكل الأحوال. فكل الأحوال صنائعها...

تخبره الأبواق بأنَّ المدن المشهودة هي نفس المدن الفاضلة. وهذي يتمناها الناس جميعاً في كل الأزمان، ومن مبتدأ الوعي بأحوال الإنسان، وإنَّ كان هنالك من يتمنى مدناً أخرى، فهو المُتجنِّى والباغى شراً، وعليه- عندئذٍ- أن يتمنى ما يتمنى سرا لا جهراً، حتى لا تحرمه هذي المدن عطايها...

قال الشاعر: صدَّعتم رأسي بحديث عطايها، هو ذا ما لا تفتأ أبواق المدن تردده، ولأنَّ الأبواق مجرد أفواه لا أذانٍ لها، فهي تصيح ولا تسمع، تُرسل لا تستقبل. لم تستخ لي الفرصة أن أسألها ماذا تصدِّع عطايها؟ ما جرؤ على أن يسألها أحدٌ ماذا تعطي؟ هذا إن كانت تعطي، وإذا ما كان هناك عطاء فلمن؟ هي تعلن أنَّ الناس سواسية، لكن لا أحد يُصدِّقها (مادامت جعجة شعارات المسؤولين بلا طعن). بل إنا لم نعرف- في يوم ما- عَمَّنْ منعت ولِمَنْ منحت. هذي المظهرة لأشياء والمُبطنة لأخرى، هي تعلن أنَّ العدل شريعته، وبذات الوقت تروغ عن العدل، فننكفئ على أنفسنا نساءل: لِمَ هذي المدن تجور علينا؟ ولماذا لا تعدل في المنح وفي المنع لكي نأمن فيها؟ لن يأمن فيها أحد ما دامت في هذي الحال. فليس هنالك مَنْ يظفّر منها- إذ يظفّر- إلا بالوهم، هو الوهم وإن كانت تتناول في البنیان، ونحن نراها تشغل بتعظيم هياكلها، فتراكم ما شاء لها من قارٍ وحجارٍ، والأبواق تنمِّقها- لتسوقها- لكن، ما كان الأمر لينطلِّ على أحدٍ فالناس- جميعاً- باتت موقنة أنَّ المدن المشهودة تتمسح في

المدن المنشودة، لا تُفلح في أن تصبح منها... قال الشاعر: هذا هو حال المدن المشهودة: تتسمي زوراً بالمدن وليست منها، وكذلك حال الماء، المُتسمَّى بالماء ولكن لا المرء برَّيَّان منه ولا القوم رواء...

قلنا للشاعر: ألهذا صرنا في هذي الأيام قعوداً (سَيَّان إذا كنا ممن قعد طواعيةً أو أنا كنا أقعدنا) نتحسّر وسط مبانها لنذهب معانيها (أنا بعودي الدهر وأنا بفساد بنيها) لا نملك أن ندفع عنها هُلُكاً يُريدُها، لا نقدر أن نتكاتف لنقيها، حتى انهزمت وأضاعمت سراً أودعه الدهر لدى النهر، فقال الشاعر: والنهر- كذلك- ضيَّع سَرَّ الماء، وأصبح أمراً مألوفاً أن تظمأ هذي المدن وتطمئ أهلها. وكأنَّ هذي المسكونة بتعطشهم ما كانت بنت النهر، ولا كان النهر ابن الدهر، فقولوا لي. مَنْ كذب على مَنْ؟! ويَقِيناً لم يكذب هذا النهر عليها. ما كان الكذب بطبع فيه ولو في زمن التطبيع. النهر هو النهر المتدفق من أزل يتعهد تَبَتَّتْها بالسُّقيا مذ تَبَتَّتْ. وكذلك ما كان ليسقيها من ماء لا يرويها. فهي الكاذبة- إذن- لم تترك هذا المسلك حتى قد خَفِيَ الحقُّ لكثرة ما أُلْبِسَ ثوب الباطل، ولأنَّ الناس- خصوصاً في هذي الأيام- على عجل من أمرهم، ما عادوا يهتمون، ففدَعُوا بالإسم (الوَسْم) عن المُسمَّى وهو الأسمى، فنعوا بالعارض، وهو الموقوتُّ الزائل، دون الجوهر، هم أهل المدن الكاذبة علينا، هي لم تشرب حقَّ الشَّرْبِ من النهر ابن الدهر، ولو كانت قد رويت من ماء النهر ابن الدهر، لما صارت تذوي فيها- من دون الأشجار جميعاً- أشجارُ العشق، وأشجار العشق ملأهُ الشاعر وحيُّ الروح. وإنَّ لنراها الآن جذوعاً خاوية، مهما يترامى النيل حولها، لا يُحييها!

## مشى

البهاء حسين<sup>(٢)</sup>

الحركة	غريب أمر جسدى
لذلك تبدو شهيدة	يماطل المسرات وينتظرها
كالنوافذ المغلقة التى يغطيها التراب	فى شرفة
أن نمشى بلا هدف	غريب أمرى
هذا ما يجعل الشوارع معتدة بنفسها	أتعلق بامرأة تغسل كل يوم
كل ما أريده، كما فى الماضى، أن أمشى دون	أو أخرى تمشى بعكاز
توقف	أكثر من أى شيء
لا شيء يشغلنى، حتى المستقبل	أراقب الزحمة
ما عسى أن يحدث	نمو البرص فى الوجوه
حبيباتى فى الذاكرة	أراقب بولاق
والآن أقص جسدى على امرأتين	بشغف أقل
ومازلت قادرا على التدخين	ليس من السهل أن تفهم ساقا
ما من مجاملة أنتظرها من المستقبل	الساق العاجزة، الأكثر وحدة من أرملة
غير قدمين	هى التى تفتقدها الشوارع
سأظل أراقب جارتي	شيء يندثر من الشوارع كلما كفت ساق عن
تنشر الغسيل أو تنظف السيراميك	

(٢) شاعر مصرى.

وبكامل قامتها القصيرة

تدده على الباعة

أراقب الطريقة التلقائية التي تتبرم بها الحبال

قد أفهم حبل الغسيل حين يتوقف مصيره

على فتلة

الحبال تحب ملابس الأطفال

تعتقد أنها أطفال، دباديب مغسولة تتأرجح

تحب الحبال أن نمسح عنها التراب

تنتشى بالماء

بقمصان أم مريم

التي وهبت نفسها للشرفة

لمناورات شباكي، لصوتي

مستعرضة أردافها في ضوء الشمس

قبل أن تدخل

هكذا ظللت سبع سنوات أقيس الزمن بحبال

الغسيل

أتنهد

وأغلق الشباك

سأدخن الليلة علبه كاملة، أمام فيلم أجنبي

لأرى كيف يتلصص ممثل على جارة

في الشرفة المقابلة

على يابضها كله

سأترك الأجساد المترددة

تتشابك على الشاشنة

سأفكر في الكرسي المتحرك

في الذات الصامتة التي لا تحب المطبات ولا

صعود السلم

سأفكر في صديقة تمشي بعكاز

أما الحبال السلك

فأتركها متقوسة

كبر عكاز صديقتي معها

لا بد أنهما في العقد السادس الآن

مقيمان بجوار بعضهما في الذكريات منذ

الطفولة

لا يجرؤ أحدهما بمفرده على المشي

أو التذمر أو اجتراح الحنين

انشريني يا أم مريم

انفضي انتظاري الذي لا يحركه الهواء ولا عودة

الزوجة

علقي مستقبلي جنب قميصك الأحمر

جميل أن يصبح الصوت فحاً منصوباً في الهواء

إذ تخرج حين تسمعني أسأل البقال من الطابق

الرابع

عن أشياء لا يبيعها

طالما اختلقت المبررات

دخنت آلاف السجائر

كنت أنفخ الدخان في اتجاهها بقوة

كمن ينفخ أعضاءه

أردت أن أحط عليها

لكن صوتي لم يعد قادراً على استدراجها

لمن أدخن

وفي الصباح المبكر

والجيران ما زالوا نائمين

تكون عارية الذراعين، أشبه بامرأة وحيدة

تبادل النظرات

ليس بأكثر من هذا الوضع الصامت تقولنا الشرفة

ثم تجسّ الغسيل كأنها تصحى أطفالها من النوم

أو دعيه يسقط كأنه مشبك

تعدو

تلبس كعبا عاليا

تمشى بلا عكاز

أو خجل

ينكمش المستقبل بتكرار الغسيل

ينسل

يتساقط قطرة قطرة يا أم مريم

ويبلل الأرض

قد يحدث أن تعرف خطة الله بشأن سيقاننا

كيف حال أطفالك

حبالك السبعة التي لن يكون بوسعي ربطها إذا

هزمتها الصدا

لن أكون قادرا على التقاطها، أو التقاط صديقتي

إذا سقطت أمامي فجأة في الشارع

ساكون مشغولا بأقدامي

أدربها مقدما على افتتاح المشي

أقنعها أنه يرهق الجسد

يجعله عرضة لأحلام اليقظة

للعرق

وقد لا يحدث

المؤكد أن العكاز لديه أحزانه

فهو ليس بساق معوقة حتى

والقطط هي الأخرى

لكن أحدا لم يدهلها على طريقة تموء بها الحزن

فقط تتمسح في سيقاننا

دون تفرقة بين عكاز وساق

تلحس في هدوء ما يعلق بهما من فضول

ساقك، في الحقيقة، قطة كفت عن المواء

وأنت

كيف حال عكازك البنفسجي

لماذا تحبين القطط والبحر والموسيقى إلى هذه

الدرجة؟

قد يحدث، وأنت مستغرقة في الماء أو

الموسيقى

حين تتعرين من جسدك

أن يكون لك بيت فيه زوج وأطفال وأسرة

أن تنبت لك ساق جديدة

تتجول عنك في الشوارع

في الطفولة

تتحدث إليك من بعيد

عبر المشاوير التي لم تقطعها

سأشغل بصديقتي هذه

سأعيرها ساقى

بحجة أنني مشيت بهما كثيرا في الماضي

ساكون قطة

عكازا قديما

شارعا تمشى فيه حافية بدون حذاءها الطبي

على أن تكون لها شرفة

تطل منها على

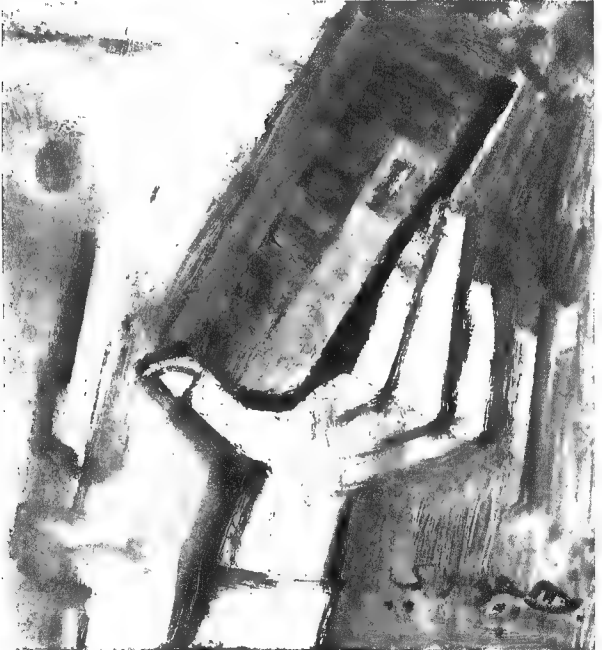
تمتع عنى أكياس القمامة، المارة

مشيت عنك سنواتك  
مشى حظك العاثر

سأدلك عكاذك المعدنى  
قد يحدث أن أكف أنا أيضاً عن المشى  
قد يحدث.

جزية الألم  
ولا بأس من لافتة تحمل اسمى  
وجرة فخار تفيض بالماء، فأنا لا أطيق العطش  
وبضع شجرات على الجانبين

أريد أن أدلك ساقك  
غير أنك نائمة



## ثلاث قصائد

عبد المجيد محمد طه<sup>(٢)</sup>

### تمثال

هذا العجوزُ الذي امتدَّتْ عَجِيرَتُهُ  
إلى الوراء وصارَ القوسُ مرأهُ

وواترته العصا من قابِ عِمَّتِهِ  
إلى الحذاءِ وفيها حارِ كَفَأُهُ

وسهمُهُ مال عن قوس وعن وترٍ  
وغاب عنها كَثِيباً في عِجَانَاهُ

وريشتا السهم مثل السهم أصبَحْتَ  
قد جُفْتُا.. فزَمانُ الحبِّ ينعاهُ

فلا حراكٌ ولا سَمْعٌ ولا بصرٌ  
قد صارَ تِمثالَ إنسانٍ فَقَدْنَاهُ

### إخفاق

هكذا يخفق في الحبِّ  
سبب الذي يعشقُ حقاً

يا إلهي رحمةً بالـ  
عاشقِ الصادقِ رفقاً

إنه يلقياك في «ليلا  
ه» إحساساً وذوقاً

أعطه القوةَ والهمـ  
ةَ والإيـمانَ رزقاً

أعطه الصبرَ على كـ  
سِ الهوى أَيْانَ يُسْقَى

(٢) شاعر مصري (طما-سوهاج).



## بوح

ويح نفسي من هموم  
لم أبخ - بعد - بها

عششت أحراش ذاتي  
وانطوت في غابها

هربت في غفلة منـ  
ى إلى سردابها

شذرات من قصيد  
أفردت في بابها

شذرات من أمان  
كنت من طلابها

شذرات من صلاة  
تُهمت في محرابها

وسويحات لقاء  
كنت من خيابها

صنتها خوفا عليها  
وعلى أتارها

ككنوز غاليات  
خفت من نهابها

خفت منها يا رفيقي  
ربما من عابها

وانطوى الجرح عليها  
وعلى أوصابها

جمرات .. ورماد الـ  
عمر من حجابها

وخفوت العزم دهرها  
زاد من تلبابها

هى لن تخسبون ولن تهـ  
بدأ فى أصلابها

سوف لا أفصح عنها  
لا .. ولا أسبابها

إنما أحيا بها  
وغدا أمضى بها



## غير طبعى

محمد البديوى<sup>(\*)</sup>

ينور مثل المصباح	فى الليل .. يصى
يؤذن فى الساعة صباحا	ليس على أحد
ويهدد إخوته بالعفريت	يركع .. يسجد
ويقلب فنجان القهوة للشعراء	يتعري أحيانا
ويكذب ..	ويخالف سنته اليوميه
حين يقول الصدق	ويصافح فائنة تجلس فى عينيه
ولا يتعري إلا فى الشارع	يكبر ..
يمسك بالمقلوب الهاتف	.....
ويلوك الصحف اليوميه	أو يقف على حجر فى الشارع
ويرى من خلف يديه	يطلع سور الجيران .. يصى
ويقسم أن الله هناك ..	يقطع ضحكته فجأه
ويمتنح فى بعض الوقت ويمتنح	ويخاف من الموتى
يمشى بالمقلوب على الرأس	حين يراهم فى ساعات الروقان النادر
وينفخ فى آذان الناس بمن يسرق فى الليل	ويكلم صورته فى المرأة ..
بيوت الله	.....
وأجساد الموتى ..	

(\*) شاعر مصرى.

## لو أنى

عمر حاذق<sup>(\*)</sup>

(أنا ابنٌ مَنْ بعضُهُ يفوقُ أبا الـ  
باحثٍ والنَّجَلُ بعضُ مَنْ نَجَلُهُ  
وسامعٌ زُعْتُهُ بقافيةٍ  
يَحَارُ فيها الْمُتَقَحُّ الْقَوْلُهُ  
وربما أَشْهَدُ الطَّعامَ معي  
من لا يساوى الخبز الذى أَكَلُهُ)

"المتنبى"

لو أنى كنت المتنبى...  
مغوارًا،  
جبارًا،  
قَوْلُهُ  
ابن كرام  
سادات تُجِبْ،  
والنَّجَلُ الْفَارِسُ بعضُ مِمَّنْ نَجَلُهُ...  
لو أنى أَطْلِقُ موكبَ شِعْرى  
يختالُ على الدنيا  
وَيَرْقُصُ فى قلب لِياليها شُعْلَهُ...  
ثم أَنامُ هنيئًا  
كى يسهرَ حَوْلَ موائدِهِ  
الشُّعراءُ الْأَفَاكُونَ السَّفِلَةُ،  
يختصمونَ على خَبِرِ شواردِهِ؛  
ذلك خَاطِفُهُ،  
هذا أَكَلُهُ  
لو أنى ذاك المتنبى  
ما كانت آهَةٌ بؤسَى  
إذ تحضُنُ نَظْرَةَ عيني راعِشَةً وَجَلَهُ  
ما كانت أَبْدًا لِيَتَقَبَّرَ فى قَلْبِكَ  
نهرَ حنانٍ ووَلَّهُ؛  
فأنادى أنى مَسِينِى الضُّرُّ:

(\*) شاعر مصري (الإسكندرية).



إلهي آت الغارق في اللجة زورقه  
والتائه في قفر سُبُلَه

يشربني النهر ..

يطير لي للورد فراشات

يملؤني للحملان ضروعا

يفرشني للأرنب عشبا

والنهر يقهقه مازال،

يموج في وجه الدنيا قُبَلَه

الشمس هنا قرص من ليمون فواج

والريح صبا مشتعلَه

تتراسل بين الأزهار الولهي بلقاج محموم....

لا تثريب على العشاق اليوم

ولا عذَلَه،

الحب هنا مملكة سكري

والأعلام ملونة بالشهوات...

أنا في موكبنا النهري ألحن عينيك

نشيدا وطنيا

وأغنيه لأمتِه

وأحتي دَوْلَه

## تشكيل

عبير حسين إبراهيم<sup>(٣)</sup>

نَهار

شمسُ زرقاء  
وقطيعُ سحبٍ رمليٍّ  
يوغلُ في بحرِ اللغةِ الغارقِ في ورقى  
ساعيدُ إذن  
للظلِّ المغلقِ هيئته  
ولكتبِ الضوءِ فهارسُ من يقظه  
وأنا أتمدّدُ  
فوق مجازِ الضوءِ  
لأرصدَ  
من أعلى نافذةٍ في بيتي  
شمسا زرقاء  
تتوسّطُ ما بيني  
وقصدي  
.....

ليل

قمرٌ من زيدٍ  
ينثرُ من شرفاتٍ عابرةٍ  
ظلا أبيضَ  
يتحدثُ لغةَ العشبِ  
يحاكى صوتَ السحبِ  
وثرثرةَ الشعراءِ  
قمرٌ من زيدٍ  
يتقلبُ في أسماءِ الفضة  
يتكسّرُ حيناً  
يصبحُ مرآةً  
في بهوِ القصرِ الملكيِّ للوركا  
أو وطناً ورقياً  
في ذاكرةِ الطفلِ الفارِّ  
من الكهفِ الباريسيِّ المظلمِ رامبو  
أو حرفاً يتسكّعُ  
في اسمي  
.....

(٣) شاعرة مصرية.

## شاعرة

أنا رجح  
بين الكلماتِ الظلّ  
وتفعيلاتِ الضوء  
كغيمه  
أتواري  
عن لوحةِ هذا الأفقِ الصاخبِ  
بين النور  
وبيين العتمة  
أدخلُ وحدي  
وطن الكلمة.



## مُهَيَّاة

محمد فريد أبو سعدة<sup>(٢)</sup>

ورأيت أصحابي وأنا طائر، فصحت بهم لكن أحدا  
لم يسمعني أو يرنى.  
أنزلني الرجل أمام كهف وصرف الجمل.  
قلت: من أنت؟  
أنا عزرايل.

قلت: أهو الوقت؟

لا، لكن السماوات تلهج باسمك،  
فتساءلت كيف  
سأقبض روحا كهذه

وجئت لأراك.

قلت: أنا أيضا أخاف الموت

هل تمنحني التجربة

تميتني ثم تعيدني

فأعرف ما سأقدم عليه؟

أستأذن ربي:

ثم غاب برهة وعاد.

تهيا:

قلت: كيف؟

بالصيام، أربعة عشر يوما،

لا تشرب فيها إلا الماء.

ما الوقتُ

أو

ما الموتُ

صنوانٍ أم ضدانٍ

أم فرسانٍ يستبقانِ

تخرجُ من غبارهما

المدائنُ

برهة و تموتُ

♦ ♦ ♦

إنه الثلث الأول من الليل، والثلث الأول من جبل

موسى،

مَرَبِي جَمَال وأنا ألُهِث وطلب مني الركوب،

ارتفع بي الجمل،

وكنت أرى الهاوية عن يميني حيناً، وعن شمالي

حيناً، فأغمضت عيني، ثم زایلني الخوف فقلت

أرى، وجدت فوقى هواء وتحتى هواء، وعن

يميني وعن شمالي هواء، والجمل يصعد بى.

(٢) شاعر مصرى.



ثم سعد واختفى .

٢

فلما رأوه معى وكلموه  
أجابهم بلغة غير معروفة  
وشاع خبرُ الملاك  
قيل إنه ملاكٌ من لحم ودم  
وإنه جاء ليهب الأرضَ سلالةً من الحكماء  
قالوا إنه من المغضوب عليهم  
يعرفُ أخبارَ السماء  
ويظهر فى الوقت الواحد هنا  
وهناك  
وشاع خبرُ الملاك.

الوقتُ يلهو مثل طفل  
نابضا جسدَى المؤقت لاصطياد العابرين

جسدى هنا فُحْ  
لروح سوف تعبرُ كالطريدة

♦ ♦ ♦

فى اليوم الأول  
أخذت قريتى ودخلت الكهف  
فى اليوم الثالث  
سقطت مجهدا يطوحنى الدوار.

٤

الوقتُ يرشُق فى شوكتَه  
وكنْتُ ممدَّداً فى القيظِ  
أرقبُ نمنمات الظل وهى تحوُّ بُردَتَها على

وارد

مرتُ دلالةً  
فقلتُ إذن يعبءُ

♦ ♦ ♦

ظلٌّ يأتينى فلا يراهُ سواي  
ونتحدثُ بين الناس فلا يسمعون أحد.

كنتُ أجلسُ على باب كهفى عندما هبط أمامى،  
هكذا فاجأنى فى الجبل بين قلبى والناس،  
كان ظلى يمتدُّ وهو واقفٌ لا ظلَّ له، وعندما  
اصطحبني لم يكن لقدميه على الرمل أثر.  
: لقد قطعنا شوطا كبيرا معا فى حيوات أخرى،  
هل تذكر؟ قلت: لا.

٣

٥

أبدو  
كأنى خيمةً  
يأوى إليها عاشقان  
هل أنتَ ظلٌّ جالسٌ  
فى الظلِّ  
فمَتُّ إليك متكنا على شكواي  
أبحثُ فى الجهات  
فما وجدتُ سواي  
أندهُ

♦ ♦ ♦

وارد

بدا جميلا، له جسدٌ رشيقٌ وأجنحةٌ كبيرة





أسمعتُ  
أم أتى  
كأتى  
: ستحلُّ آيتُهُ عليكِ  
فإنه يأتى المكابد  
لا المكابد



فى اليوم السابع  
أحسستُ كأن ريحاً عنيفةً ترجُ رأسى  
وأن عقلى يحترق.

قلتُ : ثم ماذا؟  
: ثم دَخَلْتُ على أخيك وقالت :  
أى بنى،  
دعنى أتَحَسَّسُ ساعدك  
دعنى أتَحَسَّسُ فخذيك المكنزتين ككفى  
فرس،

وأزَّ الشعر النابت فى صدرك كإبر الشوك.  
ضُفِرْتُ إكليل العرس مذ تحركتُ فى بطنى  
وها أنا ذا خَضِبْتُ بالحناء يدى،  
ونقشْتُ على فخذى أسماءَ أبنائنا الآتين

وارد

فى الليل  
راحت تطوفُ حول العين تسعاً وهى تصيحُ  
: قم أيها النائمُ تحت الماء  
إنك تسمعُ وترى

فى اليوم الخامس  
رحتُ أسقطُ فى الغيبوبة  
ثم أُنْبِئُهُ على ذاكرتى وهى تخرج منى كالدخان.

قلتُ : متى التقينا أول مرة؟  
: التقينا بعد الطوفان .  
كنتُ المهدي بن النور بن الخضر وأمك

الهاء  
أما تذكر؟  
قلتُ : لا .

: التقت الهاء الخضر فى الظلمة عند العين  
طاردته حتى أوقعت به  
وعاشا حتى قطعهُ الحوتُ وهى تنظر  
لكن أعضائه تجمعت مرةً أخرى وقام وهو  
يضحك

ثم إنه ذات صباح قال لها دَلِّينى فى الماء  
فدَلَّتْهُ  
لكنه لم يطلع!  
كانت حبلى، وكانت موقنةً من طلوعه  
فسنت القانون.

وارد

ألا أحبل وألد سوى ذكرين توأمين  
واحدٌ تظهر بين كتفيه نبتهٌ ناتئةٌ  
هو من يصبح زوجاً لى  
أما الآخر فيكون له تجويف بقدرها  
ويرحل بجنة أبيه إلى الزمن

ظَلَّ الدخان مخامرا للطفو، ماءً آسنٌ تحتى، وماءٌ  
رائقٌ فوقى، وكهْلُ أخضر اللحية يومئى لى  
فلما رحىً أخرجَ من جرابِ بيننا مدنا  
وقال: ادخل.  
دخلتُ ولم يكن إلاي، قلتُ  
: مستوحشٌ قلبى فهيئى من بلادى من يصافينى  
فقال: انظر  
كانت بلادى مثل أرملةٍ، وغيمٌ الصبح طفلٌ آخذٌ  
بأعنة الخيل  
المرقطُ فى اتجاه الماء، يلقي نظرة الأسيان  
أسفلهُ ويمضى.

صحتُ: هل هذا صباحُ الموت!  
قال: المهل، لا تعجل  
هذى بلادٌ لا تموتُ  
ولا تغاثُ

قلتُ : ثم ماذا؟

: وجد القارب تلهو به الريحُ  
وتصعدُ به إلى السماء  
ششى ثم أفاق فلم يجد البحر  
وجد نفسه فى بريةٍ ليس فيها أحد  
وسرعان ما وجد "النور" نضرا  
كشائبٌ مات فى التو  
فتعجب من حاله وحال أبيه  
وبينما يضعه فى التابوت  
هاجمته سحابة من الصقور.

غَيمٌ يفكُ قميصَه  
ويحررُ الثديين  
يُمطرُ فى إناءٍ واحدٍ

يأتون مثل تجعد فى الظل  
يأتون كالشرر المباغتِ  
إذ تطيرُ حجارةٌ وتشجُ جبهتها وتصرخُ  
حزرونى  
: من أنت أو ما أنت  
: أنا رسولُ الخضِر  
هل بلغت!

♦ ♦ ♦

قلتُ : ثم ماذا؟  
: صنع المهدى التابوت  
ووضع فيه صندوق العهد ثم أبحر باتجاه  
اليابسة،

غير أن السماء قرعت فجأة، ورأى وجهه فى  
الماء فأذهله أن التجاعيد تزحف على جلده، وأن  
شعره يبيض وهو ينظر.

سيمرُ محمولا  
فلا تدنُ  
إلى أن يومئ الشيعُ  
اقترب

♦ ♦ ♦

فى اليوم التاسع  
أصبح جسدى ضامرا كالجيل  
فإذا نهضتُ  
رأيت أثرى على الرمل  
كأثر خف البعير.

وارد



لبنًا و دَمٌ

إلا ورقة ظَلَّتْ تمضي أمامه وكأن شخصا غير  
منظور

أهى الإشارة  
والدليل!

يحملها ويعدو  
وما إن اقترب منها حتى اشتعلت فجأة  
وتركت رمادها في يديه!  
فلما عاد رأى سحابة من النمل تحملُ نتفا من  
"النور"

♦ ♦ ♦

وتمضي باتجاه كهف لا يمر منه أحد  
فتعجب من الموت الذى يمضي فى رجليه!

فى اليوم الحادى عشر  
أصبحت عيناى تبرقان  
كما يبرقُ الماءُ فى البئر العميقة.

١٠

بْتُ لا أعرفُ نفسى  
فكأنى كل ذات  
وكأنى لا أحد!

♦ ♦ ♦

فى اليوم الثالث عشر  
ذبل جلدُ رأسى وتشققَ كما تشقق القرعةُ  
المفصولةُ من فرعها، وكنتُ إذا مددتُ يدى  
لألمس بطنى  
وجدتني أَلْمَسُ فقرات ظهري.

وارد

فى الظلام الحالك بزغت الشمسُ فوق الجبل  
فلما ارتقيته لم أجد شمساً  
وجدتُ رجلاً وجهه مضيءٌ وبردته خضراء  
قلتُ : من أنت؟  
: أنا هُوَ.  
فقصصتُ عليه حكايتي ثم سألتُه عن الورقةِ  
: هى علمٌ من سبقوك  
قلتُ: ولماذا تمتنعُ عليّ؟

قلتُ : ثم ماذا؟  
: قدَّده الظمأ حتى رأى مدنا تبعد كلما جدَّ فى  
السير إليها  
ثم انشقت الأرضُ عن رجل تقدَّم منه وفى يده  
نبتهٌ صغيرة  
تكبرُ كلما تقدم  
حتى أصبحتُ شجرةً  
وهما يتحدثان  
أخذ الرجلُ من ثمر الشجرة ونطره فصارت شجراً  
يعلو  
كل شجر بثمر مختلف وظل وريف  
فلما شيع وارتوى قال:  
فأنا أضربُ فى الجهات  
بحثاً عن المقبرة ولا دليل  
قال: تتبعك أينما ذهبت.

راح يضرب فى التيه  
وكلما جاع قطف من الشجر الذى يتبعه حتى  
سقط فى النوم  
ورأى حياته تمر أمامه كقطيع خائف من الماعز  
تحطم صندوق الوصية  
وراحت الأوراق تتطاير وهو يخطفها من الهواء

: لأنك فى سحابة النسيان  
جاهد تشاهد.

## فص

لما وقع الطوفان  
وهبطوا الأرض سالمين  
أمر نوح بنيه أن يذهبوا بجثة آدم  
ويدفنوه حيث أوصى  
لكنهم هابوا المسير  
قال: إن آدم دعا لمن يدفنه بطول العمر  
لكنهم خافوا  
وظل جسده عندهم  
حتى جاء الخضر  
فتولى دفنه  
ونال بركته.

: هل تذكرت؟  
قلت: يرد على الوارد فأرى بقعا غريبة من حياتى  
ثم برق حولنا نور من السماء فسقطت  
وسمعت صوتا هائلا يقول  
: لماذا نسيته؟  
كان الصوت صوتي فنهضت وأنا أتلفت  
وصرت وأنا مفتوح العينين  
لا أبصر أحدا!

نظر إلى الملاك وقال  
: أبدال الخضر كثيرون،  
ثم وضع شبيها بى  
وأخذنى ومضى!





# قصة

لوكيزيو

محمد جبريل

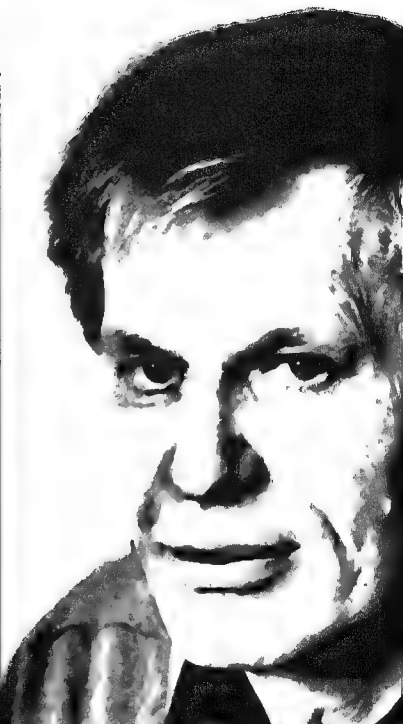
مصطفى نصر

رجب سعد السيد

محمد الشاذلي

محمد الطحاوي

فتحى سعد



## باوانا

لوكليزيو

ترجمة: حسين عيد

نعرض فيما يلي ترجمة قصة "باوانا: Pawana"، للكاتب الفرنسي ج.م. لوكليزيو، الحائز على جائزة نوبل ٢٠٠٨، والتي يعني عنوانها الأصلي "البحوت" بلغة هنود الولايات المتحدة الأمريكية الدارجة، وتتجلى بين طياتها لمحات من عالمه الفني الخصب، حين يكشف فيها عن محبٍ كبير للبشر عامة، بغض النظر عن اللون، أو الجنس، أو اللغة، أو العقيدة، كما يكشف أيضا عن حبه لعالم الحيوان، حين يأسي أبطاله لما يحدث لها من كوارث! تعتبر القصة، في جانب منها، رحلة مغامرة، قادها قبطان يدعى "شارلس ملفيل سكامون" (في إشارة واضحة إلى رواية هيرمان ملفيل البديعة "موبى ديك")، بحثا عن ممرٍ سرى يقود إلى بحيرة على امتداد شاطئ كاليفورنيا، تلجأ الحيتان إلى مياهها الدافئة، حيث تضع الإناث صغارها، ويركن العجائز إلى الموت في صمت. كان يحركه حدس مغامر، لذلك لم يخبر البحارة بوجهته الحقيقية، وإن ظلّ يصدر أوامره بالاستمرار في التوجه جنوبا، لكنهم عرفوا بنواياه، بعد أن سمعوا أحد البحارة صفة، وأخبرهم بها، فراحوا يتناقلونها فيما بينهم حالمين بالثروة المنتظرة. وعندما وقعت الواقعة، اندفع الجميع إلى أتونها مجذوبين برائحة الدم، بينما ظلّ فتى مصاحب لهم وحيدا في موقفه الراضف لما يجري، وراحت نظراته تؤرق القبطان، وتطارده آتى ذهب، فظلّ معذبا حتى النهاية، وهو يعمل ذنبه على كاهله كصليب ينوء به ظهره، لا يستطيع منه فككا رغم الندم!

كما نتابع فيها حكاية ذلك الفتى، الذي عشق البحر، وحلم بصيد الحيتان، وهو طفل صغير، وحين كبر حاول أن يحقق حلمه، فالتحق بسفينة صيد، وحين ظهرت الحيتان، ووقعت الواقعة، ورأى المجزرة، هاله ما رأى، ولم يصدق أن تلك الأفعال يمكن أن يرتكبها بشرا!

ومن ناحية أخرى تسرد القصة في جانب آخر مريئة حزينة لذلك الفتى اليافع، الذي وقع في هوى فتاة هندية، تعمل في خدمة فتيات مكسيكيات يمارسن الهوى تحت سيطرة إسباني يدعى "إميليو". راح الفتى يتابعها كل صباح، حتى التقيا، وتحقق حلمه في ومضة خاطفة، لكن الإسباني أساء معاملته فهربت، وطاردها الإسباني، حتى أعادها جثة هامدة، ودفنوها في حفرة في قبر مجهول، فصارت رمزا للجنس الهندي، الذي أزالته الحضارة الأوروبية!

ويبقى، أخيرا، أن هذه القصة تحتمل عشرات المعاني والاستبصارات، التي لا يسمح حيّز التقديم بإبرازها، وهذا هو دأب الفن الجيد دائما.

## جون، من "نانتوكيت":

كان ذلك في البداية، في البداية الأولى، عندما لم يكن هناك أحد في البحر، لا شيء سوى طيور وضوء الشمس. لقد حملت منذ طفولتي بالذهاب إلى هناك، إلى ذلك المكان، حيث بدأ وانتهى كل شيء. تحدثوا عنه، كما لو كان سراً، مثل كنز. تحدث الجميع عنه في "نانتوكيت"، تحدثوا كما لو كانوا سكارى. قالوا إن هناك في كاليفورنيا مكانا سريا في المحيط، تذهب إليه إناث الحيتان لتضع صغارها، وتذهب الحيتان العجوزة لتموت. كان هناك هذا المستودع، هذا المسطح الضخم في البحر، حيث يتجمعون بالآلاف، الأصغر جنبا إلى جنب مع الأكبر، وقد شكل الذكور دائرة حمالية من حولها لمنع ذئاب البحر وأسماك القرش من الدخول، معكزة البحر تحت ضربات زعانفها، وقد أصبحت السماء ضبابية من رذاذ من مناخها، وسط صيحات الطيور حتى بدت مثل كبر حداد.

هذا هو ما قالوه. حكوا جميعا قصصا عن هذا المكان، كما لو أنهم رأوه. وأنا، على أرصفة ميناء "نانتوكيت" أنصت إليهم، وأتذكر أيضا، كما لو كنت موجودا هناك.

الآن، اختفى كل شيء. أتذكر ذلك، كما لو أن حياتي كانت ذلك الحلم وحده، الذي كان كل ما فيه جميلا وجديدا في العالم المهمل المدمر. لن أعود ثانية إلى "نانتوكيت". هل مازال تموج هذا الحلم موجودا؟ السفن الكبيرة المنبسطة، الصواري المرتفعة، حيث مازالت الرقابة مستمرة على البحر، الأجنحة المرتبطة بخواصر السفن، مستعدة للغوص في البحر، الصواري، الحرايب، الخطافات، مستعدة للاندراج في عملها.

والبحر ملون بلون الدم، مسود، تحت سماء تموج بالطيور. إن ذاكرتي الأكثر بعدا لـ "نانتوكيت"، ترتبط برائحة الدم في البحر، التي ما تزال رمادية في الميناء منذ نهاية الشتاء، بعد أن عاد صائدو الحيتان من الطرف الآخر من العالم، ساحبين قتلهم العملاقة. بعد ذلك، صارت الأحشاء على الأرصفة، مع بلط ومناشير، حيث تدفقت تيارات دم أسود من خلال أحواض الرصيف، مع رائحة أعماق لاذعة قوية.

لقد مشيت هناك بين الجثث المتعفنة، عندما كنت في الثامنة من عمري. عاشت طيور النورس في الأجسام العملاقة، ثم اندفعت منتزعة قطعا من الجلد والغضروف. وفي الليل، يأتي جيش من الفئران غازيا الجيف، فيبدو المشهد كما لو أنها جبال مبقعة بكهوف.

يعمل عمى "صمويل" مؤزدا للميازيب. كان أول من أراني رؤوس العملاقة، الفكوك الهائلة، والعيون الصغيرة التي غاصت في طبقات الجلد، عيون بيضاء مغطاة بلون أزرق خفيف. تنفست الرائحة المرعبة من دم وأحشاء، وتخيلت هذه الأجسام حيّة، قافرة عبر الأمواج، ترعد المياه أمام جماعها، وضربات زعانفها وأذيالها المعجزة. علمني عمى "صمويل" التمييز بين حوت القطب الشمالي، والحوت الفنلندي، وحوت العنبر، والحوت الأحدب. أخبرني كيف أنه يمكن تمييزها عن بعضها البعض من مسافة، وذلك من أسلوب رؤايتها: حوت القطب الشمالي من رشفته المزدوجة، والحوت الفنلندي الأزرق من رشفته المفردة، التي ترتفع مثل شجرة مصنوعة من بخار. تعلمت كل هذه الأشياء على أرصفة ميناء "نانتوكيت"، مع صيحات طيور باعثة عن طعام، وصوت البلط الهابطة على الجثث، أو رائحة الدهون التي تغلي في الأحواض. ورأيت على الأرصفة ذئاب البحر للمرة الأولى، سوداء، هائلة، وسمكة قرش فتقوا بطنها.

الآن، وبعد سنوات عديدة، ها هي الذكريات تعود، هنا، في "بوتابوندا" في خليج "انسانادا". أسمع البحر، أراقب عرى الصخور، التي سقلتها الريح، والشاطئ شديد النعومة، هو والسما، لكنه البحر في "نانتوكيت"، الذي أفكر فيه أولا وقبل أي شيء، هذا المحيط الرمادي البرى الذي يمكن أن يحول الرجال إلى وحوش. ربما ولدت، أنا أيضا، مثل صيادي "نانتوكيت"؟ الآن، تحطم كل شيء، انتهى. انقضت السهرة. لم يعد الدم يسود البحر، وأحواض الميناء خالية، وترتفع البحيرة الضحلة تحت الريح، كأن شيئا من ذلك لم يحدث قط، كأن سفن الصيد قد ماتت في نفس لحظة الافتراس.

أُتذَر عندما كنت في العاشرة من عمري، اقترضت قارباً، أنا وأولاد "نانتوكيت"، من "جون ناتيک" العجوز، وأبحرنا إلى خارج البحيرة - مباشرة خارجها حتى نهايتها - إلى قرية "ويوينت"، حيث شريط من أرض صلبة شديد الضيق، لدرجة أن يسمع الفرد أنين تكسرات أمواج المحيط على الجانب الآخر. رسونا على الشاطئ، وجرينا عبر الكتبان الرملية حتى واجهنا البحر. كان ذلك في وقت متأخر من بعد الظهر، من يونيو. إنني أتذكر ذلك جيداً، وظللنا نراقب الأفق لنرى عودة سفن الصيد. كانت السماء خالية، وجاء البحر منعرجاً مزيد الموجات باتجاهنا. انتظرنا وقتاً طويلاً، حتى الغسق، وقد أمسيت عيوننا بحروق من جراء الرياح والبحر. ثم رجعنا إلى "نانتوكيت"، ونحن نتوقع أن نعاقب. يبدو اليوم أنه ليست هناك دقة واحدة من دقات القلب تباعد بيني وبين تلك اللحظة، حين حاولت عبثاً، أن أرى سفينة من الشاطئ، تحمل فريستها معلقة إلى جانبها، معاطة بأسراب من طيور.

كثيراً ما ذهبنَا، بعد ذلك، لرؤية العجوز "ناتيک" على الأرصفة، حكى لنا عن ذلك الوقت، حين كان الهنود هم وحدهم على الجزيرة، بعد أن اعتادوا على صيد الحيتان، وهم واقفون في مقدمة مراكبهم، وحربة صيد الحوت في اليد. اعتادت الحيتان، في ذلك الوقت، أن تعبر قناة بين "نانتوكيت" و"كيب كود"، حتى شكّل العديد منها تقريباً ظلاً أسود على البحر، مع نفاثات عظيمة من بخار ينتشر دون نظام فوق الرؤوس.

قُلْد العجوز من أجلنا صيحة الاستطلاع، التي ترصد مجموعة حيتان، وهو يصيح "باوانا، المنتظر!". عندئذ يلبى النداء جميع صيادي البحر، الذين كانوا هنوداً من "نانتوكيت"، ويتحدثون جميعاً لغة "ناتيک". ثم مات هؤلاء الرجال، واحداً بعد الآخر، من المرض والسفر، أو من شجارات في نواذ ليلية في "بدفورد" و"بوسطن". ماتوا من البرد في ثلوج الأثلام، ماتوا في البحر أثناء مطاردة حوت عملاق، ماتوا في مصحات من مرض السل. كان العجوز "جون ناتيک"، هو الوحيد الذي تذكّر كل ذلك. عندما انتهى من الحديث، لم يتحرك، استمرّ جالساً، ظهره إلى الجدار، مراقباً تمايل الصواري على قوارب عديمة الفائدة. كان وجهه كئيباً، معتقداً، عيناها اللتان تضيقان حيث لم تعد تبرز فيهما مضمة اهتمام. ظلّ جالساً في صمت، ملفوفاً في بطانية قذرة، شعره الأبيض مكوّمًا تحت قبعة "كواكر". ذات مرّة أوضح لنا كيف نمسك حربة صيد الحيتان. شُبّ على حافة أصابع قدميه على مقدمة السفينة، ملوّحاً بعضاً طويلاً، وقد سخر منه الصيادون الذين مرّوا بجوارها، لأنّه كان أعمى. لكنني عندئذ تغيّلت جسم العملاق غائصاً إلى الأعماق، وفيض من دمائه قد صبغ البحر باللون الأحمر.

إنّه الدم، هو ما أراه الآن، دون خطأ، في بحر "انساندا" الأزرق. في "بونتابوندا"، مازالت كبائن المغامرين قائمة. كانت مصنوعة من حائط واحد من حجر جاف، وقد تدلت أفرع سعف نخيل عليها. دُعِمَت بعض منها بأضلع حيتان هائلة، وأنصال بيضاء طويلة صلتها الرياح، والبحر يلمع في ضوء الشمس. تهبّ الرياح بين الأنصال والأحجار صانعة موسيقى غريبة تصفرّ وتثنّ بصوت منخفض مثل لحن حزين. كان ذلك منذ فترة طويلة.. فترة شديدة الطول. ثم كان البحر، كما الإنسان حين جاء للمرة الأولى إلى العالم. الآن، أنا الفرد العجوز، مثل العجوز "ناتيک" عند بداية قرن جديد. لكن، لأنّ السفينة "ليونور" قد اختفت، لم يعد هناك أي شيء، سوى حطام هيكل سفينة متكسّر على مرتفع رملي ممتد في خليج "سان فرانسيسكو". لقد نزعا كلّ ما يمكن إنقاذه من جسمها: صواريخها، ألواح جسرها، قطع النحاس في ضلوعها، جميع الألات، كلّ ما يصلح. انتهى عبور "الغاغون" المدمر كطيور متوحشة، تاركة فقط ضلوعاً في الهواء، تماماً مثل ضلوع العملاقة على شواطئ "كاليفورنيا" و"مكسيكو"، ليست بيضاء، صلبة، جميلة، بل سوداء، عطنة بجوار البحر، مغطاة بحطام وديبان.

إنّها كابينة مغامر قديمة، التي اخترتها كماوى. حين تهبّ الرياح قبالة البحر، ينسدل ضباب على صخور الساحل، وتدرجياً يخفى الشاطئ في سحابة قطنية. ثم لا أرى شيئاً سوى عظام الحيتان، ولا أسمع شيئاً سوى أنين الرياح. مئات الأفلاك العظيمة في كلّ مكان على الرمال، مثل أقواس، وبدت أعمدتها الفقرية مثل أعمدة حجرية منكسرة إثر كثرة.



خلال فصل الشتاء، يكون المحيط ناعما كمعدن، كنت في الثامنة عشرة من عمري، حين ركبت على ظهر السفينة "ليونور"، بقيادة الكابتن "شارلس ملفيل سكامون"، أذكر المسار الذي تتبعناه من "سان فرانسيسكو" باتجاه الجنوب، واليوم عندما وصلنا أولا إلى "يوناتوند" في "باجا" ولاية "كاليفورنيا"، لم يكن ذلك مكانا مقفرا كما أجده اليوم. هذه صحراء متناثر فيها عظام وأنقاض. كانت تلك بلدة مغامر حقيقي بكل السفن المبحرة في مياه خليج "لنساندا" العظيم، وموكب الطيور التي تحوم حولها، منتظرة مغادرتها. كان الخليج محكوما بنشاط مثل ذلك الذي رأيته عبر طفولتي في موانئ الشاطئ الشرقي، مثل "بدفورد"، و"ثانتوكيت"، قد تستعمل النار لتسخن الزيت، والقرار، وبراميل الإصلاح النحاسية. كانت هناك محطات للنجارة، الحدادة، رجال يصلحون الأشرعة، مضفرين للكابلات والحبال. أنزلنا زورقا بغاريا قبالة الشاطئ، ومشيت على الرمال الحارقة. أينما ذهب الفرد في القرية، فإنه يصاب بالصمم من جانب صوت المغامرين. جاء البحارة من جميع أنحاء العالم، وكانت تسمع لغات غير عادية: البرتغالية، الروسية، والصينية. كان هناك رجال من جزر الكناري سود وضخام، نروبيجون بشعر أبيض تقريبا وحواجب ولحي شوهها الملح. كان هناك "الكناك"<sup>(١)</sup> من الجانب الآخر من المحيط الهادي، الذين كانت وجوههم موشومة، ويرتدون أقراطا لؤلئية، وهنود "بناجونيا" من جنوب أمريكا، ضخام وكثومين، وصائدو حيتان من "هاواي" و"آلاسكا"، وجزء "أكور". كان الجميع في "بولتا بوندا" يتوقعون وصول الحيتان الرمادية والفنلندية القادمة من القطب كي تلد صغارها في مياه المكسيك الدافئة. الآن، أمشي على هذا الشاطئ المهجور، وأتذكر كيف كان يبدو لي، ذات مرة. إنني أسمع ضوضاء بلدة المغامرين، صانعي الغلايات، النحاسين، أصوات البحارة تتهافت ما بين سفينة وأخرى. أذكر "أراسيلي".

كانت المرة الأولى، التي رأيته فيها على ضفة النهر، حيث أنشأ البغايا كوخهم من سعف النخيل، سمعت ضحك الفتيات، ومشيت على طول المجرى، حتى هذه الكابينة الكبيرة المصنوعة من أجمة وسعف نخيل. أبحث الآن عن مصب هذا النهر دون جدوى. أمشي في المنطقة حيث يتدفق البحر، تفوص قدمي العاريتان في الطمي، وتتناثر أمامي جيوش سريعة من سرطان البحر. لم تكن هناك آثار أقدام أخرى سوى آثار. أين كان كوخ الفتيات؟ لم أعد أعرف. منذ زمن طويل هبّت الرياح، وطمست آثار كل البشر، تاركة وراءها عظام الموتى العملاقة فقط. تغير النهر أيضا. أصبح الآن رقيقا وضعيفا، مجرد قدر ضئيل من ماء سيل هزيل زاحفا عبر رمال راکدة، كما لو أن الشمس والرياح قد جففتا ماء التلال. لكنني أعرف أنه ليس لدى الرياح ما تفعله معه. لقد جلب الإنسان الموت، ربما كان هو الموت، الذي كانت تفر منه "أراسيلي" حتى فقدت أنفاسها، حين تركت "إميليو". أحرق الرجال أشجار "الموسكيت"، الصنوبر، الشجيرات الشائكة، والجذور، والبيتهاهايا الاستوائية، كي يذيبوا دهن الحوت، ويسخنوا القار. كل ما كان حيًا ذات مرة تحول إلى فحم.

أمشي على طول الشاطئ المهجور، أصطدم بالضوء، فيبدو الأمر كما لو كنت ما أزال أرى السنة لهب النيران، وما أزال أشم رائحة دخانها. قد تصنع نيران المغامرين على امتداد الشاطئ سحابة رمادية عظيمة تسود السماء. رائحة صارخة، الزيت الساخن، الدهن والقار المغليان، الحياة وقد انقضت إلى هباء.

لم يعد الماء يتدفق بين الضفتين الضيقتين. اختفى النهر القديم، مكوّنا بركا يرقص فيها البعوض. سحال وعظايا عريان. عندما أقترّب، تطير طيور زمار الرمل، مطلقه صرخاتها القاسية. هؤلاء هم آخر سكان "بونتا بوندا". لقد كنت هنا عندما رأيت "أراسيلي" للمرة الأولى. عاشت مع غيرها من الفتيات في كوخ الدغل على ضفة النهر. كانت هناك صخرة كبيرة وبركة ماء صاف. لقد أقاموا هناك، لأنه قيل إن العاهرات يحتجن دائما إلى ماء. ذلك هو تفسير المغامرين. حين دخلت السفينة "ليونور" الخليج، كنّ هناك بالفعل. لا يعرف أحد كيف وصل إلى هناك. ربما جن من الجنوب، من "ماتزاتيلو"، من "ماتزالان"، أو ربما وصلن برا سيرا على الأقدام مع قطار بغال هابط من الشمال من "سان

ديجو"، أو "مونري"، كان معهن رجلا يدعى "إميليو". كان يتولى رعاية البغال، الطعام، والمشروبات الكحولية. كان طويل القامة، داكن البشرة، ويقال إنه "إسباني". كان هو الشخص الذي حسم الشجارات. كانت جميع الفتيات مكسيكيات، حتى الفتاة ذات الشعر الأحمر المصبوغ. حين رأيت "أراسيلي" في البداية، لم أدرك أنها كانت مع هؤلاء الفتيات. كانت صغيرة جدا، ونحيفة حتى بدت كطفلة. كانت ترتدى خرقة، وتمشى حافية القدمين. كان شعرها أسود، مضفر بكثافة، مثل الهنديات. كانت خادمتهم، جاريتهن.

كانت هنا، في النهر، عندما رأيتهما للمرة الأولى. كان ذلك في الصباح المبكر، قبل بزوغ النهار، وقد ذهبت لجلب الماء والغضب. لقد استمتعت بالذهاب إلى النهر عند الفجر: كانت هناك أسراب طيور بين الأجمات، وطيور زمار الرمل، الغاقات، البلغون الأبيض، طيور فضية صغيرة تطير بهبة ربح عظيمة من أجنحتها. عندئذ تأتي "أراسيلي"، أختي وراء الأجمات، لمراقبتها وهي تستحم في النهر. كانت رقيقة ونحيفة مثل نبتة متسلقة، وقد بدت بشرتها سوداء تقريبا في ظلام الفجر. كانت لها طريقة غريبة في السباحة داخل بركة المياه، قاذفة أولا ماء على رأسها، ثم مغتفبة تماما تحت الماء، ثم طافية، يشق وجهها السطح لوهلة مناسبة تلتقط فيها أنفاسها، ثم تختفي ثانية. قد تمسك أسماك "الكامبروس" وأسماك أخرى دون قشور. أفرص جالسا دون حركة، مراقبا الماء المرتجف، ثم تبزغ الشمس مشرقة على جسمها، على كتفيها، بطنها، وثدييها. وقد تدلى شعرها الأشعث، الأسود كالفحم، على ظهرها وكثفيها. جلست على الرمال، بعد أن أسقطت الصيد في دلوها. أمضت فترة تجفف شعرها، هازة رأسها من جانب إلى آخر. إنني لم أر أبدا امرأة مثلاها. بحثت عنها حول جانب كوخ الأجمة، لكنني لم أجروء على الاقتراب منها. قد يأتي المغامرون ليلا كي يشربوا ويدخنوا. يظل الكوخ مغلقا على الفتيات بداخله. أحيانا اعتقدت أنه يمكن رؤيتها على ضوء النار، منزلة خلال الليل، مرتدية رداء رمادي، وشعرها معقود بأنشطة. قد تناديا الفتيات، ينادونها باسمها لخدمتهن، وبهذه الكيفية عرفت أن اسمها "أراسيلي".

قد يتحدث بحارة "ليونور" الآخرين عن الفتيات، لكن ليس عنها على الإطلاق، ظللت مختبئا في الظلال، مراقبا كوخها، محاولا إلقاء نظرة خاطفة على الهندية. كنت أود أن أفعل مثلما يفعل البحارة الآخرون، أسكر، وأدخل لسماع ضحكات الفتيات. كنت خائفا. أخبرني بحار مكسيكي يدعى "فالدز" عنها ذات يوم. كما حدثني عن "إميليو"، الإسباني، الذي اشترى الهندية. كانت قد قبض عليها بواسطة جيش "سولورا"، واشتراها "إيميليو" كي تكون خادمة للفتيات، فكانت تحضر لهن الماء، وتغسل ثيابهن. كانت تتحدث لغة "السيري"، ولم تكن تتحدث لغة أخرى. لماذا بقيت مع هؤلاء الناس. لماذا لم تهرب؟ كانت قد فزت عدة مرات، وكان إميليو يضرع وراءها. جلدها حتى ماتت تقريبا. لكن الهنود لا يتخلون أبدا عن محاولة الهرب. كرهت "إميليو"، وقد تقتله لو أمكنها. كانت عشيقته. كان هو الشخص الذي منحها اسم "أراسيلي". بعد سماع هذه القصة، كنت أذهب إلى النهر كل يوم قبل بزوغ الفجر لمشاهدتها، وهي تستحم. لم أكن أعرفها عندئذ، لكن الآن فهمت. بين فترة وأخرى، وهي تمشط شعرها الطويل، قد تدبر وجهها ناحيتي، كما لو كان يمكنها أن ترائي عبر الأجمات، وكان تحديقها يجعلني أرتعش.

أتمشى على امتداد الشاطئ، حيث تدفق النهر ذات مرة. الآن، في المكان الذي استجمعت فيه "أراسيلي" ذات مرة، لم تعد هناك أية أجمات، أو طيور. لا يوجد سوى مستنقع كبير من رمال سوداء مبقعة بالملح. ما تزال التلال الجافة، التي فزت إليها هي نفسها. يبدو الأمر، كما لو أنني أستطيع سماع صيحات البحارة، ضوضاء حوافر حصان إميليو. عند الغسق، أظل واقفا على الشاطئ، أمام البحر، كما لو أنني أتوقع عودتهم. أو أحيانا، حين يتهدد الضباب صخور "بونتابلوندا"، كأنما أستطيع أن أرى صورة ظلية معجزة لإبحار سفينة، تبصر كلها إلى الخارج، ذاهبة باتجاه البحيرة الضحلة، وتحيط بالحياتين البطيئة أسراب من الطيور.

## شارلس ملفيل سكامون:

أنا "شارلس ملفيل سكامون"، أقرب من نهايتي الخاصة، في عام ١٩١١ هذا. أُنذِرُ الأول من يناير عام ١٨٥٦، عندما غادرت السفينة "ليونور" ميناء "بونتايوندا"، متوجهة إلى الجنوب. لم أُرِد إعطاء أي تفسير لطاغم البحارة، لكن "توماس"، مساعدي الرابع، سمع حواراتي في غرفة قرص البوصلة مع مساعد القبطان "رويس". كُنّا نتحدث عن هذا الممر السري، لملجأ الحيتان الرمادية ذلك، الذي حسب قوله، يمكن فقط أن يولد من خيالات أولئك الذين يصدّقون أيضا قصص الأفيال ومقاربيها في حوض الأمازون.

وسرعان ما انتشرت الشائعة، وتخطى نوع من الحمى كامل الطاقم. كان ذلك فقط لمجرّد أننا كنا ذاهبين للبحث في الجنوب، عن هذا المخبأ السري، هذا المخبأ الرائع حيث جاءت كلّ الحيتان القطبية معا. كانت السفينة "ليونور" قد تبتعت لعدّة أيام ساحل "باجا" بولاية "كاليفورنيا"، عن قرب شديد لدرجة أنّه يمكن للفرد أن يرى الشعاب المرجانية. لم يكن هناك مزيد من الحيتان في هذه المياه، وكان الرجال من أفراد الطاقم يقولون إننا ينبغي ألا نتغلى عن مياه "استادا" فعلا، لأننا بفعلنا ذلك كنا نخطر بغسارة الموسم. أحيانا، كانت النظرة المستطلعة تشير إلى سمكة شيطان في مجال النظر، لكن سفينة "ليونور" استمرت باتجاه الجنوب دون انحراف.

انخفضت الرياح الشرقية في فجر يوم أحد. كتبت على الجسر، لأنّ الجو كان حارا جدا في المرافد. كنت مرهقا، لأنني لم أُنم الليلة السابقة. كان المحيط هادئا، يرفرف الشراع في نسيم غير مدرك تقريبا. ماثلا إلى حصن الجبال. دققت النظر إلى الخط الساحلي بتسكوب صغير. كانت الأيدي تعمل على السطح فعلا، غاسلة الجسر بدفقات من ماء، حاكّة بفرش وصابون قاتم. كان أحدهم، مجرّد طفل، ينظر إلى البحر. لم أعره انتباهها. كتبت تأنها في حلم يقظة، أو بالأحرى مأخوذا بتلك الفكرة، التي أخذتني بعيدا عن كل الآخرين.

كان الساحل منازل مظلمة، غير حقيقي، أمام صفاء السماء.

كان البحر ثقيلًا، مبهما. حتى في قطاع طيور النورس، التي تبتعت "ليونور" منذ مغادرتنا "بونتايوندا" بدا أنها قد تفرقت. زحفت السفينة ببطء على المدى، وسط ضوضاء آلاتها، في هذا البحر الكثيف، الراكد. استكشفت الخط الساحلي إلى ما لانهاية، متتبع الجزء التالي من شاطئه. لكنني لم أر الأ نطاق الظلام فقط، وثنارا من خط جبال صحراء "فيزكاينو". حين ظهرت الشمس، أصبح الفرج أكثر صعوبة، وعري الجبال أكثر عدائية.

راقب الطفل البحر الآن، إلى جانبي:

ما اسمك؟

ذكر اسمه الأول. بالنسبة للعاملين على السطح، ليس للاسم الأخير أهمية. فقط هو الاسم الأول، ومكان المنشأ.

جون، من "نانتوكيت"

أنت من جزيرة "نانتوكيت"؟

تفحصته على نحو أوثق. ثم التفت إلى الشاطئ، قائلا:

لا تفخبرنا الغرائظ بشيء. لكنني أعرف أنّ الممر ينبغي ألا يكون بعيدا الآن. يجب أن يكون في هذا الاتجاه.

أشرت إلى سلسلة جبال إلى الجنوب الشرقي. سطعت الشمس بالفعل على قممها، جاعلة لها وميضًا، أبيض راتعا. نظر الطفل إليها باستغراب. شرحت له، كما لو أنّه سأل سؤالًا:

تلك مناجم ملح. إنها مناجم الـ"فيزكاينو". نحن بعيدون تماما عن رؤية أي شيء. وهكذا، فأنت من الجزيرة؟

نعم، يا سيدي.

إنها بعيدة تماما عن هنا. هل هذه هي أول مهمّة لك؟





نعم، يا سيدى. لقد وقعت مع شركة "نانتوكيت"

كيف جئت إلى هنا؟

سمعت أن الشركة كانت متجهة إلى المحيط الهادى..

بدا أن الطفل يفكر ملياً. دون أن أعرف السبب، قلت:

جئت بحثاً عن الذهب، بنفسى. لم أجد أى شىء، فاستأجرت هذه السفينة للصيد. هل تعرف أننا إذا وجدنا بعض

الحيتان الرمامدة، سنصيح أغنياء بشكل هائل؟

سطعت تمديقة الطفل بغرابة. لكننى أسأت فهم تعبيره:

أغنياء بشكل هائل. إذا لاحظت مفتتح قناة، أخبرنى على الفور. هناك مكافأة لمن يرى الممر أولاً.

استندت ثانية إلى مؤخرة السفينة لمراقبة الساحل. الآن، كان الطاقم يكمله على الجسر. كانوا جميعاً يعرفون السبب

فى مغادرتنا "بونتابوندا"، واتجاهنا جنوباً، على امتداد الساحل الرملى. كنّا على وشك أن نكون أول من يكتشف السرّ

القديم لسمكة الشيطان، المكان الذى تأتى إليه الإناث معاً لتضع صغارها. وقد نعود أغنياء بشكل هائل، لذلك ربّما تكون

هذه هى الحملة الأخيرة: وحتى الآن، لم يتحدث عنها أحد، كان شيئاً مثل لغز، كنا ممنوعين من الحديث عنه، خشية

المخاطرة بإحباط خطواتنا نحو الثروة.

## ٩ يناير، على امتداد سلسلة جبال "فيزكاينو":

اقتربت السفينة "ليونور" قرب المساء من الشاطئ. وظهر تدريجياً سيل المدخل الذى يخضع لحراسة الجزيرة. كنا

نعبهه فيما بعد ظهيرة ذلك اليوم، مدفوعين بريح خلفية قوية، عندما أشار مراقب الاستطلاع إلى ظهور الحيتان. من أعلى

مؤخرة السفينة كنت قادراً على أن اكتشف مجموعة من الحيوانات أماناً تماماً قبالة ساحل جزيرة "سيدريس". من هذه

المسافة، والشمس تقترب من الأفق، كان مستحيلاً تمييز الحيتان الفنلندية من الرمامدة. أبحرت سفينة "ليونور" باتجاه

المجموعة، وسرعان ما أمكننى أن أرى بوضوح رذاذاً منفرداً متشكلاً مثل مروحة، وهو ما كان من سمات الحيتان الرمامدة.

كانت المجموعة مؤلفة من حوالى عشرين حوتاً، بعضها ذكور ذات حجم هائل (أكثر من ستين قدماً)، وبينما كانت

السفينة "ليونور" تقترب بنجاح، بدت الحيتان مضطربة. عندما كنّا قريبين بما يكفى لتسليح القاعدة، انقسمت المجموعة

إلى مجموعات ثنائية أصغر، انتشرت على طول الميناء، واليمينه فارة نحو الشاطئ.

كانت خيبة أمل الطاقم كبيرة. يسمع الفرد سباباً فقط. لم يكن قد انقضى حتى الآن أكثر من أسبوع منذ غادرت

"ليونور" مياه "بونتابوندا"، وكانت تلك هى أول مجموعة حيتان نصل إليها. علاوة على ذلك، لم تكن هناك أى سفن صيد

أخرى نتقاسم معها الغنائم. كانت فكرتى الأولية أن نستمر إلى الأمام نحو الجنوب، للاستفادة من ميزة الريح، التى هبت

فعلاً. لكن "رويس" جعلنى أدرك أن الملاحه على طول شواطئ المضيق، الذى يفصل كاليفورنيا عن جزيرة "سيدريس" غير

آمنة، فهذه الخرائط المرسومة بواسطة "الألميرالية"<sup>(٣)</sup>، التى صوّرت ما كان موجوداً فى بداية القرن، كانت غير دقيقة. كما

كان من الخطورة بمكان الذهاب للاستكشاف بعد حلول الظلام. لكلّ هذه الأسباب، وأخذاً فى الحسبان تزايد نفاد صبر

أفراد الطاقم، قررت أن أستدير، وأعود رأساً لأجد مأوى فى نهاية الخليج.

حدث ذلك عندما لاحظت الاندفاع من خلال التلسكوب، مختفياً وراء مرتفع رملى. انفتح الخليج، وكان الشاطئ شديد

الانخفاض لدرجة أن بدا أنه يختفى فى البحر. أبحرت "ليونور" أقرب، فى ضوء الغسق الخفيف، تميل صواريخها مع الريح،

وهى تومض فى أشعة الشمس. كان البحر فى نهاية الخليج هادئاً، وناعماً، كمرآة، وأشار خط السير إلى استمرار وجود

المياه الضحلة. تجمعت الدلافين أمام جلع السفينة، وعلى مسافة غير بعيدة كان يمكن رؤية أشكال الحيتان القائمة.

ظهرت على سطح البحر على نحو فظ وجاف، شديدة القرب لدرجة أننا يمكن سماع ضوضاء تشبه كبر الحداد لرشها. وهي معروفة للصيادين، بحيث يمكن شم الرائحة اللاذعة لأنفاسها.

كان الليل على وشك أن يهبط، والشمس تختفى عند الأفق، ملتهمة بواسطة الضباب. واصلت متتبعها خط السير، موجدا قياسات لخمس وثلاثين قدما، وأعطيت أمرا بالاستمرار حيث كنا في الخليج حتى دخول البحيرة. تغبطلت الصواري، أمرت بانزال مركب إلى الماء لاستكشاف العمر إلى البحيرة. الحذر يتطلب منا أن ننتظر. لكن هذا القرب من الهدف، جعل نفاذ صبرنا عظيما لدرجة أن أي فرد لم يكن سيتخطى الليل لو لم نستكشف ذلك الآن. تركت "رويس" مسئولنا عن "ليونور"، ومع عشرة من البحارة توجهنا إلى الشاطئ.

كان هناك شيء مقلق، بل وحتى شري، في هذا الخليج عند الغسق. عزلة الشاطئ، وعورة جبال النحاس، بياض مناجم الفحم، والمياه المظلمة عند مصب البحيرة، مع مثل هذا النوع من الجزيرة، أو ذلك المرتفع الرملي الأبيض، بدت جميعا مثل ممر إلى عالم رافع. تبادلرت أساطير سمكة الشيطان إلى الذهن، تلك الخاصة بهماجمة القوارب، ساقحة لها بأجسامها الهائلة، ضاربة المياه بذيولها، حتى لا يبقى أي فرد حيًا. فاجأنا الليل عند مدخل البحيرة، فسحبنا القارب إلى الشاطئ. أقفنا معسكرا مؤقتا، بانتظار أول مد للبحر لنواصل استكشافنا.

لم يمكنني أبدا نسيان تلك الليلة. نمنا على الشاطئ، دون أن نعرف أين كنا، دون أن نرى أية أضواء للسفينة "ليونور". استلقى الرجال على الرمال دون بطاطين، لأن الجو كان معتدلا دون نسمة ريح. حاولت أن أنام، فلم يمكنني سوى سماع ضوضاء أصواتهم. كانوا يتكلمون بهدوء شديد، وسط نجوم مبهمه الإضاءة على رمال الشاطئ، منصتين إلى الأمواج القادمة لتحضر على الشاطئ. أحيانا كنا نسمع ضوضاء غريبة قادمة من القناة، ارتطام المياه فوق الأجسام العماقة، وأمكنتني أن أشم الرائحة المميزة لأنفاسها. انتصب صائدو الحيتان، محاولين إطلاق رماحهم، متتبعين ضجيج أنفاسها على طول الشاطئ. ارتفع القمر في وقت لاحق، وظهر البحر. كانت مياه البحيرة ناعمة، دون تموج، وخالية من الحيتان. ثم سقطت ناظما، ملفوفا في معطفي، رأسي على ذراعي. صفرت الريح، وارتفع القمر ببطء فوق البحيرة. حلمت بما لم أره حتى الآن، بالسر الذي كنت على وشك أن أكتشفه.

استيقظنا جميعا معا قبل الفجر. ربما أطلق الهندي المراقب صرخة بلغته الخاصة "باوانا، المنتظرا"، التي كنا جميعا نتوقعها. كان واقفا على الشاطئ إلى جوار المركب، متكئا على رمحه، مراقبا البحيرة. ظهر الماء الرمادي أمامنا، مغطى بعلامات سوداء، ينزلق ببطء. لم أستطع أن أصدق عيني، بالتأكيد لم يكن أي منا متأكدا مما إذا كنا نحلم أم لا. هنا، أشاهد ما سبق أن حدثت به منذ وقت طويل، ما حكا بهارة "نانتوكيت" ذات مرة، حين غطى البحر الشتائي، بحيتان فنلندية وحيتان من القطب الشمالي، هائلة الأحجام، لدرجة أنه يمكن مقارنتها بقطيع على سهل. انزلقت أسماك الشيطان ببطء على طول القناة، مسببة دوامة من الرغبة حول الظهور السوداء. يمكن للمرء أن يسمع بوضوح ضربات الذبول للماء، ويرى ارتفاع نفاثات من فتحاتها السفلية ناشرة رذاذا من كل الجوانب، مع صوت أجش يتردد صدها في صمت الخليج.

اقترب الرجال من خط الماء، واحدا بعد الآخر، مراقبين. وسرعان ما دوت الصرخات، صرخات وحشية، وشرسة، فأمرت بانزال القارب إلى الماء. كان سحب المد يدفع الحيتان إلى أعلى القناة، حيث تغلغلت في مياه البحيرة المالحه. كان عددها كبيرا جدا لدرجة أن أطاح كل منها بالآخر في كل الأماكن.

واصلنا التجديف ببطء، تبع المركب مسار الحيتان، قريبا من المياه الضحلة، متجنبين الانقلاب بواسطة العماقة. غطى البحر تقريبا كل المرتفعات الرملية حيث نمنا. جعلت آلاف الطيور وجه السماء مظلمة، وهي تتبع نفس الاتجاه، كما لو كانت تعلم ما هو على وشك أن يحدث.

١٠ يناير، في نحو السادسة تماما من الصباح، دخلنا إلى مياه البحيرة. كانت جميلة بمثل ما حلمت أن تكون عليه، هائلة، شاحبة، متلاقية مع السماء في خطوط هاربة من المرتفعات والحوارج الرملية. كان كل الطريق في النهاية، كما لو أن جبلا حمراء من الكوارتز قد ارتفعت من البحر، متألقة فعلا في الشمس بصلابة لا تصدق، لكن كان هو الماء، الذي جعل الفرد مشوشاً، بهذا الهدوء والمرأة التي تشبه ماء، حيث ضغطت معانات بل ربما آلاف من أجسامها الهائلة السوداء. شاهدت كل ذلك، وأنا في مقدمة المركب، إلى جوار الهندي حامل العربة، دون أن أقول شيئا، وفجأة بدأ أنني قد انسلت إلى عالم بعيد مفقود، بعد أن انفصلت عن حاضرتنا بقرون لا حصر لها. انزلت الحيتان برشاقة إلى البحيرة، على طول القناة بين المرتفعات الرملية. كانت هناك بعض إناث الحيتان، التي وضعت فعلا صغارها، تحتجز ذريتها على السطح حتى تتمكن من جعلها تلتقط أول أنفاسها. تنعم حيتان أخرى، هائلة، على أجنحتها، في انتظار أن تحين لحظة الولادة. وعلى مسافة منها، تجمعت الذكور معا لتقوم بالحراسة، بعد أن التحمت بأشكالها الهائلة معا مشكلة جدارا مظلما. أنا لا أعرف كيف نأينا بأنفسنا بعيدا عن هذا المشهد، لكن فجأة، بناء على طلب، بدأ الصيد الصامت. توجه المركب إلى المجموعة. صائد الحيتان الهندي على مقدمة المركب، ممسكا ببندقية معبأة. اصطف وراءه عمال السطح في صف مستعد مع العوامات. انساب المركب عبر ماء البحيرة الهادئ، دون ضوضاء، أو أي أثر تقريبا. رغم ضوء النهار، لم يعد الفرد يستطيع رؤية الأعماق أكثر من ذلك. كان للماء لون حليبي مضطرب انسجم مع السماء. كنا جميعا على حذر مما كان على وشك الحدوث.

مرّ ظل بالقرب، على بعد عدة قاعات قبالة الجانب الأيمن، وانزلت سحابة سوداء طويلة بأسفل تحت السطح. ثم بزغت كلها فورا، وأصبحت جبلا، استقام في الهواء، وسط قطرات من رذاذ، وانقلب على ظهره في الماء مع هدير حجرتنا جميعا في الفضاء في لحظة واحدة. ضغط الهندي فعلا على الزناد، فانطلقت العربة رأسا مباشرة مع صدمة أوقفت القارب، بينما انفك الكابل مصفرا، وهو ينطلق. صرخة انتصار ترددت، بينما سمكة الشيطان، أنثى ضخمة، وقد غاصت إلى أسفل تحت الماء قبل أن نكون قادرين على أن نرى ما إذا كانت العربة قد أصابها أم لا. لكن قبل أن نفحص لأسفل، أطلقت نفسا أجش لا يستطيع إنسان أن ينسأه. كان الكابل منطلقا بسرعة لا تصدق، ساجبا الكوابح التي تعطلت أمام حافة القارب مثل طلاقات نارية، ورطب النوتيون الخشب حتى لا يلتقط لها من شرارة تحت ضغط الاحتكاك. ارتفعت أنثى الحوت عائدة إلى سطح البحيرة، بعد لحظة أخرى، في فقرة استثنائية أضعفنا جميعا، كم كانت شديدة العظمة بجمال وقوة جسمها، وهو يرتفع أمام السماء. تعلقت دون حركة لبعض أجزاء من الثانية، ثم تقهقرت وسط حمام من رغوة، وطفئت إلى السطح، عابرة بخفة، وشاهدنا لون دم خفيف على لسانها، يحمر تنفسها المسهب. اقترب القارب في صمت من الحوت. في آخر لحظة، عندما أشار تموج في الماء إلى أنها على وشك أن تتحرك مرة أخرى، أطلق الهندي العربة الثانية، التي حفرت عميقا في جسم الحوت، وذلك بين الضلوع فوق مفصل الزعنف، إلى القلب. انبثق الدم فورا عبر منخاري الحوت في نفثاته انطلقت باتجاه السماء، بلون أحمر شديد الصفاء، ثم سقط على رؤوسنا وعلى البحر مثل مطر. تشنج الجسم الهائل، وهو لا يزال على السطح، ثم انقلبت على جانبها، مظهرة إصابة العربة، بينما اتسعت الرقعة الداكنة عبر البحيرة، محيطية بالمركب. الغريب، أن الرجال لم يقولوا شيئا آخر. وضعوا خفافا حول قمة الرأس في صمت، ومضى المركب نحو مصب البحيرة، دافعا الحوت نحو السفينة "ليونور". وصلتنا صيحات النصر قرب وصولنا. انطلق الرجال لجذب الجسم إلى أجنحة السفينة، ممررين سلاسل حول الجسم كله إلى الفك. انطلقت على الفور مجموعة قوارب أخرى في الماء، مستفيدة من ارتفاع المد، لصيد سمكة شيطان أخرى. قرب الظهر، بعد انخفاض المد، كان نحو عشرة حيتان قد قُتل. كانت حتى أكثر مما تستطيع "ليونور" أن تعود بها. تخلينا عن أكبر القتل، واستدروا ثانية نحو الشمال، في اتجاه مخيم المغامر.

عدت ثانية إلى البحيرة، بعد ثلاث سنوات. لم أعد على متن "ليونور"، بل على متن صائد الحيتان "ساج هاربر"، مع شركة "نانتوكيت". لم أر كابتن "سكامون" أبدا مرة أخرى. لكن عندما وصلت إلى البحيرة، التي عرف اسمها كل بحارة الشركة، شعرت مرة أخرى بالرعب من أنني لن أكون قادرا أبدا على النسيان. كان هذا المكان جميلا ذات يوم، مثلما كان العالم في البداية، قبل خلق الإنسان، وإذا هو قد أصبح موضعا لمذبحة. كان مدخل البحيرة مغلقا بالسفن، في هذا الشرك استدارت سمكة الشيطان مرة ومرة. كانت الإناث يدفعن الصغار أمامهن، بحثا عن مخرج. حين ظهورن أمام السفن، أطلقت البنادق حرايبا المتفجرة، وانساب دمّ العمالقة عبر البحيرة، مشوها الشواطئ. طارت الطيور المغمورة فوق الحيتان المصابة، مثل فتران شرسة. شقّ رصيد مذخر من أسماك القرش طريقه نحو البحيرة، مهاجما الحيتان المصابة، ممزقا الفرائس المعلقة على أجنحة السفن، إلى قطع، على الرغم من جهود البحارة على السطح، المسلحين بالبنادق، من كل جانب. وعلى المرتفعات الرملية، التي يتعذر الوصول إليها، رقدت هناك جثث الحيتان الرمادية العظيمة، قطعا من لحم وعظم، ومناشير هائلة مشيرة إلى السماء. أطلقت البنادق إلى ما لا نهاية، ضربت الحرايب الأجسام، فأطلقت مناخيرها فثانات من دمّ. كان الصوت المعنى لا إنسانيا. لم يصح أحد، لم يتكلم أحد. لم يكن هناك أي شيء، سوى ضربات ثقيلة من قذائف تنفجر في أجسام الحيتان، وصياح الطيور، وصوت تنفس الوحوش المحترقة للأعش. أحيانا، قد تقتل سفينتين نفس الحوت، وقد يتجادل الطاقمان على القتل، لكن تقريبا دون ضجة، بتهديدات مكبوتة فقط. ويعيد، أشرق الشمس على جبال الصحراء، على مناجم الملح، وعلى المياه الغليظة.

الآن، لم تعد هناك أية أسرار أكثر من ذلك. وهذا هو ما يروّعنّي، ذلك هو السبب في أنني أقسمت أنني لن أعود ثانية أبدا، وأن هذه هي المرة الأخيرة. يقولون إنه، في السنة التالية لاكتشاف البحيرة، دخل إلى ملاذ الحيتان أكثر من مائة سفينة، بقواربهم وراء الإناث الوالدة. استمرت المذبحة شهرا كاملا، يوما بعد يوم. جاءت السفن من كل أنحاء العالم، في المساء، تشعل النيران على شواطئ البحيرة، على حواجز الرمال. كما شيد رصيف عند نهاية كهف مدخل البحيرة، حيث سبق أن نمنا قبل أن ندخل عالم الحيتان الرمادية. الآن، كانت هناك ضوضاء ورجال في كل مكان، صياح وصراخ، أصوات متحدة بكل اللغات، وبعد صمت القتل، جاءت ضوضاء تأوهات حادة مثل تلك التي كانت للطيور.

عند انبلاج النهار، بدأت المجزرة، واستمرت حتى الظهر. غادرت زوارق التجديف البحيرة، ساجبة العمالقة من الماء إلى السفن. الآن لم تعد مجهولة، مكانا سريا، كما لو أنه كان موجودا منذ بدء الخليقة. كان لكل ركن من البحيرة، كل خليج، كل مرتفع رملي، اسمه الخاص، مثل ذلك الذي كان لصائد حيتان، بحار، بحيرة الرصاص، سمك البركة، حصن بحيرة، ميناء جديد، ومناجم الملح. أرسى الرجال استحقاقا على كل البحيرة. ظهرت الآن الأكواخ الأولى فعلا، منازل الهنود العاملين في مناجم الملح، تجار المياه: ربما كان هناك الآن أيضا كوخ أجمة حيث تبيع فتيات أنفسهم للمغامرين. مازلت أفكر في "أراسيلي"، هنا، بعد سنوات عديدة، على هذا الشاطئ الخالي. إنني أنقب على طول مجرى الرافد الجاف عن المكان، الذي تجسست فيه عليها، وهي تستحم عند الفجر بين الأجمات، وسط الطيور. ذلك هو أيضا، المكان حيث تحدثت إلى للمرة الأولى. إنه شديد البعد لدرجة أنني لا أعرف إذا كان ذلك قد حدث فعلا، أم أنني حلمت به.

لم أنس لون بشرتها، لهب عينيها البري. كانت هناك عند الفجر، على الرمال الرطبة، حيث مددنا أنفسنا، لمست جسمها، ارتعشت بالحُمى والرغبة. تحدثت إلى بلغتها الغريبة، الغنائية الصعبة، وأرنتي نلال الصحراء، التي جاءت منها. لم أفهم. لا أعرف لم اختارتني، لم منحتني نفسها. كانت ضعيفة وبزاوية، ولكن في نفس الوقت خجولة ورشيقة كما الظلّ. حين ظهرت الشمس، غادرت الأجمات، عائدة إلى المعسكر، إلى الكوخ حيث نام "إميليو" والفتيات الأخريات. إنها من أبحث عنه هنا. ذكرى بشرتها، شعرها الأسود المنسدل على ظهرها، عيناها الرائعتان، صوتها، أنفاسها.

ومع ذلك، لم تأت ذات يوم. أخبرني، "فالديس" المكسيكي، أنها هربت. ضربها "إميليو"، فهربت. ذهبت إلى أعلى المجري، إلى جانب جبال الصحراء. بحثت عن آثار قدميها خلال المستنقعات، بين الأجمات. ثم رأيت "إميليو" على حصانه. كان مثل صياد يركض باتجاه الجبال. كنت في المعسكر حين استعداوا جثة "أراسيلي". وجدها الرجال في الجبال بين غابات "الموسكيت" على الرمال، ليس بعيدا عن النهر. اقتربت البغايا، ناظرات إليها، لاعنين لها. مكث الرجال على مسافة، دون أن يقولوا شيئا. ثم حفر بعض منهم قبرا، تماما حيث كانت، بين الحصى ورمل ضفة النهر. لم يكن ذلك شيئا أكثر من حفرة في الأرض، أسقطوا فيها جسم "أراسيلي"، وأمسك أحد الرجال بالساقين، وآخر بالذراعين، ورفعها للحظة، ثم أسقطوها في الحفرة. كان القبر شديد الضيق لدرجة أن ذراعيها ظلّا معلقين على الحصى عند الحواف، أتذكر، كما لو أنها لا تريد أن تختفى. لم أجرؤ على الاقتراب. كنت خائفا من أن أرى وجهها ببشرتها الرمادية، وعينيها المغمضتين، وشعرها الجميل، وقد تلوثت بالغبار. أهال البحارة عليها أحمالا من قذارة ومعالوهم، ثم وضعوا أحجارا كبيرة أعلاها، ونظروا لأنها كانت مجرد هندية. لم تتل أي صلوات، ولا وضع صليب، لا شيء، ولا حتى مجرد علامة تشير إلى البقعة التي دفنت فيها. لكنني أنا نفسي، لم أنس. هذا هو السبب في عودتي، كي أرى هذا القبر، وأتعرّف عليه مرة أخرى. لقد جف النهر، وأحرق غابات "الموسكيت"، لكن يمكنني أن أرى البقعة، التي دفنت فيها "أراسيلي" في هذه الأرض الدموية، حيث لم يتزعزع الحصى أبدا.

بعد ذلك، غادرت الفتيات المحيّم، لعدم وجود وسيلة للبقاء هناك. قبل إن "إميليو" قبض عليه في "سان فرانسيسكو"، وشنق في نفس العام. ويقول آخرون إنه أحرز ذهبا، وأصبح شديد الثراء. في ذلك العام، جاءت شركة "نانتوكيت" لتستقر في "سان فرانسيسكو"، ولم يعد المغامرون يتوقفون في "بوتنابوندا". لم يعد هناك ما يكفى من الخشب للوقود. ثم قالوا إن النهر توقف عن الفيضان.

كان ذلك منذ فترة طويلة، وكان ذلك عالم آخر. الآن، لم تعد السفينة "ليونور" موجودة. لقد غرقت على مرتفعات الرمال في خليج "سان فرانسيسكو". ومن يعرف كيف أصبح القبطان "سكامون"، والقبطان المساعد "رويس"، وصائد الحيتان "ناتيك"، والبحارة الهاوايون والكاناك، و"فالديس" المكسيكي، وكلّ الآخرين الذين كانوا معي حين دخلنا إلى البحيرة للمرة الأولى.

إنني أهتم على وجهي على طول الشاطئ، في رياح فصل الشتاء المعتدلة، مستمعا إلى صفير الدرنات، وأنين العظام، وأفرع الأكواخ القديمة. أرتعش، لأنها تشبه صوت "أراسيلي"، هذا الصفير الذي يتغنى بالنهر الخفى. بدأ القرن الجديد، لا شيء سيكون كما كان من قبل. لن يعود العالم إلى منشئه. لم تعد البحيرة المكان، الذي قد تولد به حياة ذات مرة. أصبحت بحيرة ثقيلة ولاذعة لإراقة الدماء. أهتم على وجهي على امتداد شواطئها، وسط أنقاض الأكواخ. ربّما أصبحت مثل العجوز "جون ناتيك" في أيام شبابي، الذي قد يترث أمام مياه البحيرة الرمادية، بين بقايا قوارب عديمة الجدوى، لم يعد بإمكانه أن يراها أكثر من ذلك. هل سيتصت طفل ما ذات يوم للصرخة النكدة للأفرع والعظام؟ أحيانا تمرّ سفن بعيدا عن الشاطئ. أتطلع إلى صواريخها الشامخة، ومداخنها المنفتحة. إنها تعبر الخليج، متجهة إلى الجنوب. إنها تواصل البحث عن أسرار أخرى، وفريسة أخرى. ثم يعود البحر فارغا مرة أخرى، دون إشارة، دون همسة. كيف يمكن للمرء أن ينسى، حتى يبدأ العالم من جديد؟ إنني أجد قبر "أراسيلي" في كل مكان، نفس الأحجار في كل مكان، نفس الأرض المروغة. بعيدا على الجانب الآخر من الرأس البحري، توجد مدينة أخرى. أنصت عن كثب، هل أستطيع أن أسمع، موعّلا على الريح، الموسيقى، الضحكات، وصيحات الأطفال؟



## شارلس ملفيل سكامون:

أنا "شارلس ملفيل سكامون"، قائد سفينة "جون ديكس"، لقد عشت تلك الحكاية، واكتشفت هذا السر، فكتبت أول من فتح العمر عبر هذا الساحل غير المعروف، في هذه المنطقة الضحلة، هذه الجزيرة المنخفضة، هذه القناة. حيث يصبّ المدّ المتصاعد مع حيتان حريصة على أن تمنح ميلادا لصغارها في المياه السلسة من البحيرة. لقد عشت تلك الحكاية مثل حلم قديم تحول فجأة، في ومضة خاطفة، إلى حقيقة. أولئك الذين رافقوني، لم ينسوها - لا - ليس "رويس"، ليس صائد الحيتان من "نانتوكيت"، ولا الصبي الصغير الذي كان يصطاد للمرة الأولى، والذي رافبني كما لو أنني فعلت شيئا محرما، شيئا فظيحا. إنني أذكّر كل واحد منهم، الآن، في هذه المرحلة النهائية من وجودي، وأنا أقسم، آمين، أن لا شيء مثل ذلك يمكن أن يحدث مرّتين في الحياة.

كان دخول البحيرة، في الفجر، على متن المركب، وسط عدد لا يحصى من أجسام حيتان كبيرة. الإناث منحنية خلال القيام بالولادة، ثم ترفع ذريتها للسماح لها بأول نفس من الهواء. عندئذ، اقتحم مركبنا المياه الشاحبة في صمت، وكأنّ الموت نفسه هو ما نعمله في جعبتنا. بعد ذلك، لفطنا فجأة ضجة طيور، وحترت البحيرة بدم الحيتان، فأعتمت تحت ضوء الفجر.

اقتحم المركب عبر المياه، أطلقت بندقية الهندي عنان الحربة، التي دخلت إلى أجنحة الحيتان، جاعلة مزيدا من الدّم يتفجر. لم تعد لدينا أي شجاعة أكثر من ذلك، كما اعتقد، ولم نعد نعرف جمال العالم أكثر من ذلك. لقد أصبحنا سكارى برائحة الدم، بضوء الحياة التي انتشرت مع رشّات الرذاذ. أذكّر، الآن، نظرات الرجال، كيف لم أطلع عليها؟ كانت نظرة متطوّعة عديمة الرحمة. كان يمكن لبعض الحيتان المصابة أن تجذب القارب إلى الأعماق، وكان الفرد مضطرا لأن يقطع الصنارة ببطء حتى يتفادى التعرّض للجنوح على الحواجز الرملية. هناك، ماتت تلك الحيتان، وفسدت جثثها مثل حطام السفن.

أذكّر نظرة الصبي، الذي كان معنا. لقد ظلّ يطاردني بسؤال وحيد ليست له إجابة. أعرف، الآن، ماذا كان ذلك السؤال، سألني، كيف يمكن للمرء قتل ما يحبّ؟

لقد كنت نحن الأوائل. لو أننا لم نأت، هل كان يمكن للآخرين أن يجدوا المدخل إلى هذه الجنة، العمر إلى البحيرة، حيث تولد الحيتان للعالم؟ كيف يمكن للفرد أن يفشي مثل هذا السرّ؟

يوما بعد يوم، اعتلى الصيادون القناة لقتل الحيتان في البحيرة. جاءوا، سنة وراء سنة، مع سفن أكبر وأكبر، من كلّ أنحاء العالم، من "كاليفورنيا"، "شيلي"، "الأرجنتين"، "آلاسكا"، "النرويج"، "روسيا" و"اليابان". كانت السفن مثل جيش عند مدخل البحيرة. حملوا حروبا مطنية بمادة "الكورارا" السامة، مدافع توربيدو، حراش كهربية، رافعات، سلاسل، وخطافات مراكب. أحاطت بهم سحب من طيور نورس جائعة، ومئات من أسماك القرش في المياه. تحوّلت البحيرة إلى بحيرة من دماء في فجر شتائي، نهر استحمام أحمر مبطن بالحجارة. لم تعد البحيرة سرّاً، لم تعد خاصتي. لقد أصبحت فخاً أخذت إليه حيتان رمادية، فخاً ماتت فيه حيتان مع مواليدها الجدد. كم من الآلاف طفت أجسامها، رفعت إلى السفن، بواسطة خطافات المراكب، ملتهمة على الشواطئ، متحوّلة إلى إبراميل زيت؟ قد تتعفن الجثث الهائلة على الرمال، وفي أعماق البحيرة، لو لم ينسحب اهتمامي في ذلك اليوم المشؤوم من يناير ١٨٥٦، إلى تلك البقعة المنخفضة من الشاطئ المهجور، نصف المخفية بجزيرة رملية. هل كان رحم الأرض هذا ما يزال كائنا هنا؟ هل كان يمكن الاحتفاظ بسرّ نشأة العالم؟ كانت البحيرة جميلة، وواسعة، في منتصف الأرض بين سماء محيط، بين بحر ورمال، هناك حيث يمكن لحياة أن تبدأ. كانت الحيتان حرة في البحيرة، وضخمة مثل آلهة، مثل سحب. لقد جاءت إلى العالم في المكان الذي بدأت فيه حياة، ضمن أسرار الأرض، بادئة من جديد إلى ما لانهاية، هناك كان ينبغي ألا تكون هناك نهاية.





لكنني، أنا "شارلز ملفيل سكامون"، قائد سفينة "ليونور" التابعة لشركة "نانتوكيت"، اكتشفت هذا الممر، والآن لن يعود أي شيء كما كان من قبل. وقع انتباهي على السرّ، ودفعت قدما صيادي المتعطشين للدماء، عندئذ توقفت حياة عن أن تولد. الآن كلّ ما كان محافظا عليه، جرى تدميره. على الشاطئ، حيث قضينا الليلة الأولى، نصت عشوائيا إلى رشات اقتراب العمالقة، شِدنا رصيفا خشبيا، حيث حفظت جثث الحيتان قبل أن تلتهم. انبثقت أكواخ، قرى جامعي الملح، تجار المياه، وقاطعي الأخشاب. نضب رحم الأرض، وجفّ، أصبح عقيما.

الآن، أقترّب من نهايتي، أفكر في مقدمة المركب، وهو يقطع الطريق بصمت عبر ماء البحيرة الشاحب، حاملا بندقية الهندي باتجاه أجسام العمالقة. أتذكر قفزة إحدى الإناث الهائلة، التي توقفت للحظة واحدة في الضوء، في مركزها سحابة من قطرات، ثم تراجعت، ساحبة وليدها إلى الموت. كيف يجرؤ من يحبّ ذلك على قتل من يحبّ؟ ذلك هو السؤال الذي وجهه لي الطفل على المركب، وهذا هو السؤال الذي ما زلت أسمع، بعد ذلك. عندما قطعت مقدمة المركب مياه البحيرة، ذهبنا بقسوة مع نوايانا. أفكر في دموع الطفل عندما رفعت جثث الحيتان لأعلى على جانبي السفينة، لأنّه كان وحيدا في إدراكه للسرّ الذي فقدناه.

أفكر في الرجوع إليه، كما لو أنني يمكن أن أوقف مجرى الزمن، مقدمة المركب، كما لو أنه يمكن إغلاق مدخل الممر مرة أخرى. أحلم بكلّ ذلك، تماما مثلما حلمت ذات مرة بفتحة ذلك الممرّ. عندئذ، يمكن لرحم الأرض أن يبدأ في الحياة ثانية، فتنسل الحيتان برقة عبر أهدأ مياه في العالم، في هذه البحيرة، التي لن يكون لها أخيرا أي اسم.

## الهوامش:

(١) نشرت هذه القصة في مجلة "إجنّي" بالعدد رقم ٥٣ عام ٢٠٠١، وقد ترجمها من الفرنسية إلى الإنجليزية كريستوف برينسكي.

(٢) "الكالكا"، هم سكان "كالديونيا الجديدة"، التي تقع في الجنوب الغربي من المحيط الهادئ.

(٣) يقصد بها إمارة البحر، التي تمثل الإدارة والجسم السياسي للأسطول البريطاني، وهو المعادل لإدارة الأسطول الفرنسي.

## الإبانة .. عن واقعة كنز الشيخ المغربي

محمد جبريل<sup>(\*)</sup>

وصل إلى الإسكندرية في اللحظات التالية لغبشة الفجر، عندما كانت المدينة تستفيق من نومها. قال إنه ترك بلدته في المغرب في بداية فصل الشتاء، وطالعه مشارف الإسكندرية في بداية فصل الصيف. اجتذبه الغلاء الممتد إلى شاطئ البحر. خَلَفَ متعلقاته حيث وضعها على الأرض. سار كمن يتجه نحو البحر، لكنه لم يقصد مكانا محددا.

الإسكندرية هي أولى المدن المصرية. قدم إليها، وإلى مصر كلها. شالته مدن، وحطته مدن، الأرض فرشته، والسماء غطاؤه، حتى استقر به المقام في مدخل المدينة، في المنطقة ما بين الميناءين الشرقي والغربي. أبرز ما يميزه، قامة طويلة، وعينان بنيتان، ملتصقتان، وذقن مسدلة، ووجه مستدير تخالط سمرته حمرة، ربما بتأثير حرارة الشمس في رحلته الطويلة، يضع على كتفيه عباءة مغربية، ويثبت فوق رأسه عمامة هائلة، أجاد تدويرها، ويتدلى من عنقه سبعة طويلة من حبات الكهرمان، ودس قديميه في خف أصفر.

نفى أن يكون قد قطع المسافة بين بلاد المغرب والإسكندرية ماشيا، ظلت دابته على عافيتها، حتى أوصلته إلى بدايات الإسكندرية، فأسقطها الموت. لم يتحدث عن ناسه، ولا من أين أتى، وإن حدسا أنه واحد من أقطاب الصوفية الذين يسعون في الأرض، يهمسون بالإشارات والإيماءات والتوقعات والحياة المغايرة. قد لا يعرفهم الناس، لكنهم يعرفون ما يحتاجه الناس.

وهو يزفر في تسليم:

- سرت ما استعصى علىَّ عدّه، قطعت الصحاري، واخترقت المدن والقرى، ولجأت إلى أي موضع أريح فيه بدني.. كان في طريقه إلى الحج، ينوي مواصلة السير إلى مكة والمدينة. عهد قطعه على نفسه. قال إن أمنية عمره أن يواصل السير إلى البيت الحرام، يقضي الأوقات مجاورا للكعبة حتى يأخذه الله في رحابه.

أُنف الناس قدوم العشرات من الأولياء والعارفين بالله، يقطعون المسافة من بلاد المغرب إلى أرض الحجاز، سيرا، أو على ظهور الدواب. لأن هؤلاء الصالحين يأتون من مدن تطل على البحر، فإنهم قد يفضلون المدن الموازية للساحل. أولياء الله الذين استوطنوا الإسكندرية، قدموا إليها من مدن تلتصق بالبحر. تظهر لهم \_ أول قدموهم \_ مكاشفات وكرامات، يلح أهل المدينة فلا يواصلون الرحلة. يبني لهم الناس جوامع وزوايا ويؤلفون طرقا ينسبون لها إليهم، وتبنى لهم

(\*) قاص وروائي مصري.

.. بعد الانتقال إلى قرب المقام الإلهي .. أضرحة ومقامات، يقد إليها طالبو النصفة والشفاة والمدد.  
رفض ما عرضه عامة الناس أن يقيم في فندق، وما عرضه العديد من الوجهاء أن ينزل في ضيافتهم ، فضل لاعتكافه ..  
بمساعدة رجال أنس إليهم .. أن يبنى خيمة في موضع مقابل لساحل البحر. عاونه الرجال على تزويد الخيمة بالضروري  
والمحتاج، وما لا يصرفه عن تأملاته وواجباته الدينية.

الخيمة تطل على البحر من ناحية الشمال، لا يغادرها إلا ليوم من لزموها جواره في الصلوات الخمس، أو بعضهم  
بعباراته الغامضة قبل أن يتم صلاة الجمعة. ربما مضى لتبين أحوال الناس، وشراء ما يلزمه من الأسواق. لم يطلب صداقة،  
وإن ألح الناس في بذل صداقاتهم، وكل ما يملكون من ود. لاحظوا ميله إلى التمنش على الشريط الذي يمتزج فيه مد  
الموج وجزره ورمال الشاطئ.

لاحقته عيونهم في سيرة المتباطئ بين الخيمة الصغيرة وشاطئ البحر، يقلدونه في حركات الوضوء، وفي القراءات،  
والتسبيحات، حتى ما ألغوه يهملونه، ويفعلون مثل فعله. إذا انتقل من موضع إلى آخر حول المكان، مشى الناس -  
متبركين - أمامه وحوله.

طال جلوس الناس إليه، يناقشهم في أمور دينهم ودنياهم، ما يتصل بمعاشهم وبالحياة الآخرة، الباقية. يختار لأحاديثه  
أبسط الكلمات والعبارات، ويستعيد ما يقوله من أقوالهم، أن يكونوا لم يفهموا، أو أخطأوا الفهم.  
امتدت أيامه، فحدث الناس أن الشيخ لن يكتفى بالزيارة، يقضى أياما بينهم، ثم يمضي إلى مواضع يقصدها: جامعا، أو  
ضريح ولي، أو مقاما. توضح اعتزاهم الإقامة في حرصه على الصداقة، والمناقشات، وشراء ما يلزم لإقامة طويلة.  
لما زاره والي الإسكندرية، أسدلا عليها باب الخيمة، عاش الناس في القلق، لكن الوالي غادر الخيمة - بعد حوالى  
الساعين - يتبعه الشيخ، سارا - متجاورين - إلى حيث يقف جند الوالي وركابيه. سلم عليه الشيخ، عانقه كما يتعانق  
الصديقان، ظل الشيخ يرقب ابتعاد الموكب حتى غيبه الأفق.

اجتمع عليه المريدون من بحرى، وأسياء الإسكندرية الأخرى. أدركوا أنه قطع مراحل الطريق، فعلت مرتبته فيه. أذاعوا  
عنه الكرامات والخوارق والمعجزات، قدموا له ما يصعب حصره من الهدايا والتذوكر.  
انتشر له من الذكر ما لم يتحقق لأحد من أولياء الله من قبل.

لم يظهر الناس ضيقا، حين عاب عليهم أنهم يذمون الدنيا في كلامهم، ويقبلون عليها بما لا يخفى. يأكلون من خيرات  
الله، ولا يشكرون صاحب الفضل والمنة. يصبون ما كرهه الله، وينشغلون بما يصرفهم عن عبر الدنيا. لا يطيعون الخالق،  
ولا يحفظون القرآن والسنة، ولا يعملون بهما. كرر تحذيره لهم من مقامع الحديد في الآخرة، يهوى بها الملائكة الغلاظ  
الشداد، الإحراق بالنار ظاهرا وباطنا، لسع الحيات الهائلة كالجمال، لدغة العقارب الضخمة كالبلغا.

تقلصت ملامحه بالأسى:

نحن نكثر من الكلام عن الموت، ولا نعد أنفسنا له!

عرف مريدوه أنه بلغ في المجاهدة والمجاهدة ما لم يبلغه أى من أقطاب الصوفية. يمتلك قوة هائلة لا تضاهيها  
قوة أخرى. يحيل ماء البحر المالح إلى ماء عذب، يشفى الأيدي والسيقان المشلولة، يزيل الأمراض بلمسة من يده، يقيم  
الأموات من رقدتهم.

وآياه الله قدرة هائلة على معرفة ما كان، وما سيكون، إذ أن الله تعالى، يستعيد ما جرى في الماضي، ويستشرف  
التوقعات. يتحدث عن أشياء يجهلونها، يستقبلون من يؤكد صحة الروايات.

رفض أن يتب، أو ينقى، ما رواه مريدون أنه يؤدي صلوات اليوم الواحد ما بين البيت الحرام، والروضة الشريفة،  
وجوامع الأزهر والقرويين والأمويين، وإن أنكر كل ما نسبته الناس إليه من خوارق ومعجزات، إنما هى كلمات قالها عفو

الخاطر، أملتها قراءات ومعارف وخبرات، أراد بها أن يخدم الناس، فساعدته الله عليها. رفض حتى أن يقام له مولد سنوي باسمه، ذلك شأن الأقطاب.

مال الناس إلى التآسي به، والجري على سنته، واقتفاء خطوه، ومحاكاته في مظهره ومشيه وقعوده، وحركاته وسكناته وأقواله وتصرفاته، حتى في نبرات صوته، والمفردات التي تأتي على لسانه. يقلدونه في حياته قدر طاقتهم، يستمسكون بما يرون أنه أخلاقه.

لم يكن الوعاء الذي يشرب منه يمتلئ حتى يفرغ، تناقل مريدوه أن من يروى عطشه بما في الوعاء، حصن نفسه ضد الأذى والشر، واكتسب بعض ما في الشيخ من قدرات.

ظلت الجلسات في اقتصارها على العظات المتدبرة لأحوال الدنيا والآخرة، حتى التقط مريد - صار المريدون كثرة - قول الشيخ في سياق كلماته:

لو أننا عثرنا على الكنز المطمور في هذه الأرض، فستحل مشكلات كثيرة.

قاطع المريد اتصال الكلمات:

أي أرض؟

الأرض التي نجلس فوقها.

مسح مريد عجوز ذقنه في هيئة العارف:

لهذا رفضت أن تنزل في فندق أو في ضيافة الوجهاء.

قال الشيخ:

الحياة الباقية تشغلني عن الحياة الفانية.

صمت عن إبلاغهم بالمدة التي ظل فيها الكنز محفوظا في باطن الأرض، دون أن يعرف أحد، أو تجري عمليات حفر للعثور عليه.

أزاح عمامته إلى الورا، ومسح العرق المتفصد في جبهته:

- أعرف بالكنز، لكن أمره لا يهمني.

علا صوت المريد:

- لكنه يهمنا. قلت بعظمة لسانك إنه يحل مشكلاتنا.

اختلطت الأصوات، تعيب على المريد ارتفاع صوته وحدة نبرته في حضرة الشيخ. تداخلت - من بعدها - الملاحظات

والتعليقات والأسئلة، وإن اجتذب الانتباه صوت أحش، عميق:

- لماذا لا ترشدنا إلى موضع الكنز، وتترك لنا أمر العثور عليه؟!

اتجهت الأعين إلى الشيخ، تطلب إيماء الموافقة.

طال صمت الشيخ واستغراقه، ثم رفع رأسه، وقال:

ما أعرفه أن الكنز في هذه المنطقة القريبة من ساحل البحر.

ثم وهو يدلك المسبحة المتكورة في راحته:

- ابحثوا بأنفسكم، أبذل ما أعرفه، وبذلون وقتكم. وفتى لله وحده!

لم يعلن عن الجهة التي أخبرته بالكنز، ولا أشار إليها، ومن طمره في هذا الموضع، وإن بدا على ثقة مما قال. جاوز

الاسم إلى تفصيلات تتصل بالمكان، وما يضعه الكنز من الذهب والأحجار الكريمة والأموال ونفائس لا توجد في غير

الجنة. نفى أن يكون الكنز في حاجة إلى تعازيم، أو كلمات سحرية، أو أرقام لفك الطلسمات.





تبدل الحال في الآونة التالية. علت الفؤوس في أيدي المريدين، هوت على أي موضع يظن رخاوته، وعلى أسفل الأشجار الصحراوية القليلة، المتناثرة. سيطر على الجميع حلم العثور على الكنز، العثور على ما يتقنوا - يتيقن الشيخ - من وجوده.

حين تواصل الإخفاق في ارتظام الفؤوس بالجسم الصلب، بشارة بالكنز، تعددت التفسيرات بين ما إن كان في الأرض طلسم ينبغي فك رموزه، أو أن ذبح ضحية قد يتيح ظهور ما غمض، أو ربما يحتاج بوح الكنز بسرته تلاوات قرآنية وتسبيحات وأدعية.

بدا الشيخ وحيدا في خيمته، يؤذن للصلاة، ويؤديها بمفرده، يخلو إلى أوراقه وأوراده، وحبات مسبحته وتأملاته، يكثر من التلاوة والذكر والتسبيح والاستغفار، وسائر ما يتعلق بالعبادة.

نفذ نفسه من البيع والشراء، واختار العزلة في خيمته معظم ساعات يومه، يصلي، ويذكر، ويتأمل. انفرد عن الخلق في الخلوة والعبادة، يستشعر مراقبة الله فلا يراه على ما لا يعيد عنه، يشرب كؤوس القرب، ويسبح في بحار التجليات. قطع العلاقات التي تحول بينه وبين ما يريده، ما يسعى إليه، استغنى عن جميع الموجودات، واتجه إلى الله بالكلية. ألقى بنفسه في أنواع المجاهدة والمجاهدة والرياضة بالصوم والقيام والسير ودوام الخلوة. عيابه تبصران الذات الإلهية، فلا تريان سواها. انشغل بالعبادة، والتبرؤ من الأغيار والمعوقات، يحفظ أعضائه عن كل ما يغضب الله، لا يفسد طهارته سوى قضاء الحاجة، ولا يفرغ من الصلاة أياما متوالية، ولا يأكل ولا ينام، ويؤدي كل صلاة على أنها آخر صلاة له. يتحدث عن الطريقة والحقيقة، يخاف أن يخطو خطوة، أو يجري كلام على لسانه، مما لا يرضاه الله سبحانه، وجد في نصرتة -

سبحانه- عوضا عن كل شيء، يحفظ نفسه في المجاهدة والمكاشفة، بمضى الأيام طاويا، لا يذوق إلا الماء القراح، يطرح السجادة في كل موعد صلاة، فيؤدي أركانها، يستقبل القبلة، فيصرف نظره عن كل شيء، يديم النظرات إلى الحق وحده، ويرجع إليه في أمور كثيرة، ويطلب المدد في كل الأحوال.

ظل على زهد في الدنيا، ورفض الخوض في غمارها، وعدم الالتفات إلى ما قد يحجب اليقين، ومراقبة الله تعالى. لم يعد للدنيا مكان في داخله، خاصمها، فلا يكون قلبه مفرقا بين الله وبينها. إله العالمين لا حاجة به إلى أهل الدنيا الذين شغلهم زخرفها وزينتها، وخرجوا عن حفظ العهد، وطاعة الشيخ.

عقل جوارحه عن كل شيء، جعل قلبه فازعا عن الجميع. فرغه عما سوى الله، استشعر مراقبته في خواطره وأقواله وتصرفاته، استحضر علمه المحيط، تمتل قدرته، تطلع إلى عطائه وفضله، انغلق على نفسه بالعزوف عن النقاش، وإهمال ما يوجه إليه من أسئلة.

صار الكنز هما للناس، فهم مشغولون بالبحث عنه، يفردون الأوراق والخرائط ويتبادلون المعلومات. لما أخفقت المحاولات، واستعصى الأمل في الوصول إلى ما يشي بالكنز، ساورهم الشك إن كان العثور عليه يرتبط بطلسم هو المدخل إليه.

كان الشيخ قد اكتفى بنبا وجوده، لم يتحدث عن الظروف التي تحيط به، ولا إن كان يحتاج الوصول إليه أدعية وتعازيم. وثمة من أبدى تخوفه من أن تقترب ملازمة الكنز بعضة ثعبان لطرد من تسول له نفسه أن يأخذ ما فيه. عاب الشيخ على الناس جنوحهم إلى مخالطة الدنيا بما يرضى الشيطان، وإغفال المجاهدة والتقوى والإشارات والكلمات. أخذ عليهم أنهم لم يستوعبوا فيض الأنوار، فأغمض أعينهم، وانفصلوا عما حولهم. حث على ترك الدنيا والشهوات والذنوب، والإكثار من قراءة القرآن، وتلاوة الأدعية والأذكار، والانشغال بذكر الله وطاعته، والتقرب إليه بالزهد والورع ومجاهدة النفس وأفعال الإيمان.

غرق غالب الناس في البحث عن الكنز في مساحات الرمال التي تحولت إلى كومات متلاصقة. ثمة من هزمهم اليأس،

فغادروا إلى مدنهم وقراهم، وثمة من وجدوا راحة النفس في العودة إلى خيمة الشيخ، يجلسون بالقرب من مجلسه، وينتظرون إمامته للصلاة وعظاته ودعوته.

بذل الصورة تماما، وعكس المعاني، قدوم مئات الجنود، يبعدون الناس عن المكان جميعا، لا حفر، ولا تنقيب، ولا استكانة إلى خيمة الشيخ.

حين اطمأن الجنود إلى خلو المكان من الناس، بدءوا في تقويض الخيمة، وإلقاء ما بها من ضرورات وأوراق ومخطوطات وخرائط في الفضاء الفسيح.

تهيأ الشيخ - في موضعه داخل الخيمة المتهدمة - لمرافقة الجند إلى جهة يعلمونها، ولا يعلمها.

كان صوت قائد الجند قد علا بكلمات في رقعة، تعيب على الشيخ أنه أحل بموافقة السلطان على أن يلزم هذا المكان، يلتقى الناس، يعظهم ويدعو لهم، أخذت عليه الكلمات إفساد الناس، وتبشيرهم بما ليس في الدنيا، وإغلاق نوافذ التطلح إلى نعيم الآخرة.



## موت شاعر

مصطفى نصر<sup>(\*)</sup>

كان القيصر نيقولا الثالث يتحدث، وبوشكين ينصت لحديثه الممل مضطرا، لقد عاد إلى بطرسبرج بعد غياب طويل، أنهكه السفر، وتحركات العربة الرتيبة، يريد أن يرتاح، يرتجى فوق فراشه في حجرته الأثيرة التي أوحشته، ثم يذهب إلى نثاليا حبيبته، ويقابل أصدقاءه، يتحدث معهم عن الشعر. لكن القيصر مازال يتحدث وهو جالس مرتاح، بينما وبوشكين يقف منذ وقت طويل:

كنت في شبابي أكتب الشعر.

وضحك القيصر فاضطر أن يجامله ويضحك مثله:

لولا مهام الحكم الثقيلة لصرت شاعرا مشهورا مثلك، وربما أشهر منك.

ابتسم ولم يعلق بشيء، "أي شعر هذا الذي يتحدث عنه؟"

لكنني غير راض عن الأشعار التي تكتبها عن الفلاحين، قرأت واحدة منها عن فلاح يحمل ابنه الميت وخلفه امرأتان.

رأيت مشاهد حزينة كثيرة يعيشها فلاحو الأرض هناك.

وغضب القيصر، تبددت ابتسامته التي طالعه بها؛ عاد وجهه إلى الوضع الذي يعرفه عنه.

مالك أنت والفلاحين؟ كن في نفسك.

الإعياء يضنيه، ساقاه ترتعشان تحت جسده من شدة التعب.

أنت شاعري المفضل، أحيانا أضبط نفسي متلبسا بتريديد أشعارك، يمكنك أن تكون أغنى رجل في روسيا كلها، فقط

تسير وتفعّل ما أريد.

أوما برأسه ولم يجبه، كل ما يريده الآن: أن يسمح له بمغادرة القصر، أن يجد نفسه في بيته وفوق فراشه، ياه، لن

يذهب إلى نثاليا الليلة، سيقابلها في الغد، سيكتفى الليلة بالتوم.

اجلس يا وبوشكين، اجلس.

العفو يا مولاي.

تحب نثاليا جونتشاروفا وتريد أن تتزوجها؟

فعلا يا مولاي، وأنتظر الوقت المناسب الذي أستطيع فيه أن أبني بيتا و....

(\*) قاص وروائي مصري.

وقاطعه القيصر:

كل نفقات الزواج سأدفعها لك.

ثم نادى رئيس حرسه بنكندروف، الذى جاء بقماته المديدة وجسده الممتلئ ووجهه المائل للاحمرار، ونظر إلى بوشكين فى ضيق عندما رآه فى حضرة القيصر..

اصرف لبوشكين كل نفقات زواجه من نتاليا.

صاح بنكندروف بلا حماس وهو مازال يتابع فى ضيق: أمرك يا مولاي.

وقال القيصر بعد أن وقف لينهى مقابلاته لبوشكين:

اذهب لتزف الخبر السعيد لنتاليا.

نظر إليهما غير مصدق أنه قد آن له الخروج من ذلك القيد، إنه يريد، بل يتمنى أن يتزوج نتاليا، لكن ليس عن طريق

القيصر أو بنكندروف.

سار كالمنوم حتى خرج من باب القصر.

مازال بنكندروف يقف أمام القيصر واضعا يديه فوق كرشه الممتد، ضحك القيصر من رؤيته هكذا وصاح فيه:

أراك غير راض عما فعلته مع بوشكين.

إنه مجرد شاعر.

لقد سيطر على أحاسيس الناس فى روسيا، خاصة المثقفين، فإذا كان من الممكن توجيه قلمه وفنه ناحية الحكومة؛ فستكون الفائدة كبيرة وهامة.

إننى يا مولاي قائد حرسك والمسئول عن أمنك، وأعرف كيف أتعامل مع هؤلاء، القوة يا مولاي، القوة هى الحل.

القوة تكون مع الرعاع، لكن المثقفين تزيدهم القوة عنادا وصلابة، وتجعلهم أبطالا فى نظر الشعب.

\*\*

نسى بوشكين القيصر فى أيامه الأولى مع نتاليا الجميلة، انصرف تماما حتى عن كتبه، لا شيء سواها:

نتاليا، إننى سعيد فى حياتي معك سعادة لا توصف، وكل أملى أن تظلى معي.

وأنا سعيدة لأننى تزوجت الشاعر الذى ملأ الدنيا غناءً وموسيقى، لكنك كسول هذه الأيام، لم تخرج من البيت منذ أن

تزوجنا.

قبل أن يجيئها سمع صوت دقات على الباب فأسرع إليه، ظنها الخادمة العجوز التى تأتى كل صباح لخدمتهما، وتعود

إلى بيتها بعد أن تقدم العشاء لهما، فوجئ برسول القيصر أمامه يدعو لحفل فى القصر يوم الأحد القادم.

صاحت نتاليا عندما رأته حزينا مهموما:

لا أرى أن الأمر يستحق كل هذا القلق والأسى.

لا أحب نيقولا هذا، لدى إحساس بأنه - أيضا - لا يحبني.

لقد كان سبب زواجنا بالنقود التى خصصها لنا.

إننى لم أخلق لهذه الحفلات، راحتي فى بيتي حيث كتبى.

كل شعراء روسيا يحسدونك لاهتمام القيصر بك، فلا تضيع الفرصة من أيدينا.

أضيت أنوار القصر، ووقف القيصر يتابع الموجددين بشموخ، لم يأت بوشكين للآن، لا يستطيع القيصر أن ينكر

أنه يهتم به اهتماما خاصا، إنه يتابع الباب الكبير بقلق كأنه ينتظر قدوم حبيبته، ما سر اهتمامه هذا؟ هل هى "نتاليا"

الجميلة؟ لا، بوشكين وحده يشغله ولو كانت زوجته دميمة، لقد كان القيصر يهتم به من قبل أن يعرف نتاليا.



اقترب بنكندروف بملابسه الداكنة المميزة وحزامه العريض الذي يخنف كرشه، والسيف الذي يتحرك مع تحركات الكرش كأنه يفسح له الطريق وهو سائر، ضحك القيصر وأشار له بإصبعه:  
لماذا تكره بوشكين؟

باغتته السؤال، إنه يكرهه حقاً؛ وكان سبباً في نفيه أيام القيصر السابق، وحاول مع نيقلولا هذا كثيراً لكنه لم يستجيب له:

تكرهه لأنك تعلم أنني بداخلي أكرهه وأتمنى القضاء عليه.  
ارتاح بنكندروف لهذا التفسير، وإن كان بداخله أسباب أخرى لا يعرفها القيصر.  
اقترب شاب وسيم، اتعنى أمامهما في أدب وصاح:  
أسعدتم مساءً يا مولاي القيصر.

نظر القيصر إلى بنكندروف متسائلاً، فصاح:  
إنه دانتس، نبيل فرنسي من مناصري الملكية هناك.  
قال القيصر في لامبالاة:

أهلاً بك .

إنني فخور لأنني قابلت مولانا نيقلولا الثالث.  
وصاح بنكندروف:

هاهو بوشكين قد جاء مع نتاليا زوجته.  
قال دانتس دون أن يحس:

إنها ذات جمال أخاذ.

انتهى القيصر لملاحظته، فصاح:

أعجبتك، ألا يوجد في فرنسا من تفوقها في جمالها؟!

الجماليات كثيرات هناك، لكن لهذه جمال خاص ليس له شبيه في العالم.

ربت القيصر على ظهره وتركه وسار ناحية بوشكين ونتاليا.

أمسك القيصر ذراعي نتاليا ودار بها وسط البهو الكبير، وتبعه العديد من الراقصين:

لم أر امرأة روسية ترقص في خفتك.

إنني مسرورة لرأيك يا مولاي.

أين ذهب زوجك الشاعر؟

يتحدث مع مجموعة من المثقفين أصحابه، إنهم يطاردونه حتى في الحفلات الراقصة.

ظلمك بوشكين عندما تزوجك، أنت في حاجة لزوج متفرغ لجمالك وحسنك.

لكنه يحبني.

ماذا فعل من أجل هذا الحب، إنه عاجز عن أن يصنع لك حياة مناسبة.

تركها القيصر بعد أن اتعبه الرقص، كانت تطير كالفراشة المدبدة وقدها الممشوق، ثم أسرعت بعيداً عنه كأنها فكت من أسره، دارت وسط المدعوين، وهي شاردة فيما قاله القيصر عن زوجها. اقترب دانتس منها، حدثته وابتسمت له، ثم أسرعت بعيداً عنه، وقفت تتحدث مع مجموعة من السيدات واقترب دانتس من القيصر وهو مازال يتابعها بإعجاب شديد. أمسك القيصر ذراعه:

أراك متعلقا بهذه الحساء، نتاليا.

خاف دانتس من أن يصرح له بإعجابه بها، فأصدقاه في بطرسبرج يتحدثون عن تعلق القيصر بزوجها بوشكين: هي جميلة حقاً، لكنها زوجة الشاعر المقرب من مولانا القيصر.

أسعد عندما أرى حبيبين يتناجيان أمامي.

لكن يا مولاي..؟

أسرع إليها وراقصها، لا تضعي وقتك.

\*\*

ضاق بوشكين بهذه الحياة التي يفرضها القيصر عليه، مقابلات لا تنتهي، يحدثه فيها عن أشعاره التي كتبها في شبابه، وعن أفكار يقدمها إليه ويلج عليه بأن يكتبها، ويؤكد له بأنها ستعجب الناس، والحفلات التي يدعو إليها هو وزوجته، الغريب أن "نتاليا" سعيدة بهذه الحياة، لو تطيعه لارتاح:

ترك "بطرسبرج" نهائياً ونعيش في موسكو بعيداً عنهم.

- ذلك تصرف مجنون، لو ذهبنا إلى هناك سينقطع عنك الراتب الذي يدفعه لك.

لا تخافي، سأكتب وسأعيش من إيراد كتبي وأشعاري.

صاحت بضيق:

أية كتب وأية أشعار، لو فعلت هذا لن تجد ثمن ما نرتديه.

أرجوك يا نتاليا، إنهم يريدون القضاء على بك.

دعك منهم، فأنا أحبك ولن يستطيع أحد أن يأخذني منك.

عندما ينفرد بنكندروف بنفسه يتذكر بوشكين، يراه بوجهه المبتسم دائماً وعينيهِ البنيتين، إنه لم يرتح له منذ أول لقاء بينهما، لقد تحدث معه دون اهتمام والتف الناس حوله وسألوه عن أشعاره وكتبه. ماذا يضر الناس لو كفوا عن قراءة الكتب، إنهم بلهاء، هل تشبعهم هذه الكلمات أو تغنيهم؟! إنه يكرهه، وكلما ازداد تعلق الناس بأشعاره وكتبه يكرهه أكثر، لذا! همس في أذن القيصر بأشياء لم تحدث:

إنه يعلن في كل مكان أنه مثلك، فلو كنت تمتلك القوة والسلطة والمال، فهو يمتلك الموهبة العظيمة وحب الناس وتعلقهم بشعره وكتبه.

لم يقل بوشكين هذا، لكن بنكندروف أحسه من قوله وأفعاله ومعاملاته، خيالاته وثقته بنفسه.

لقد أرسل بنكندروف الولد الفرنسي - دانتس - إلى بيت نتاليا ليؤثر عليها لكي تترك بوشكين وتلجأ إليه.

لكنها صاحت فيه غاضبة:

أرجو ألا تأتي إلى هذا البيت ما دام بوشكين غير موجود.

وأشاع بنكندروف في كل مكان يذهب بوشكين إليه: أن نتاليا زوجته عشيقه للقيصر ولدانتس الفرنسي.

فيصبح بوشكين في زوجته صارخاً:

يقولون إن ذلك الولد الفرنسي قد جاء إليك في غيابي؟

جاء، لكن .....

ولماذا لم تخبريني؟!

أنا أعرف كيف أداخ عن نفسي، جاء يغالطني فطردته.

هيا نذهب بعيداً، فالقيصر يريد أن يخونني بك.

أفعالك هذه ستجعلهم يحسون بأنهم انتصروا عليك.  
تأتى أخبار بوشكين إلى القيصر، يتلقاها مبتسما، لقد اقتريت نهايته، كل الأمور تسير كما يريد، يضحك ثلاثتهم بصوت مرتفع (القيصر وبنكدروف ودانتس)..  
وأنت يا دانتس، أريد أن يصل الأمر إلى المباراة، فأنت خير من يستخدم المسدس، وهو شاعر لا يملك سوى الكلمات.

لكن يا مولاي المباراة منعت بأمر القانون.  
ينظر القيصر إلى بنكدروف ويضعكان للنكتة التي أطلقها دانتس:  
أي قانون أيها الفرنسي؟! أنا القانون.  
لم تتوقع "نتاليا" أن يصل الأمر سريعا إلى هذه النهاية:  
مالك أنت والمبارزة يا بوشكين؟  
لن أترجع، لقد أهنئته أمام الجميع، فطلب المباراة وأنا وافقت.  
أرجوك، إنها مصيدة أعدوها لك منذ زمن بعيد.  
لن أترجع.  
وانطلقت الرصاصة لتصيب قلبه، فيجلس القيصر على مقعده الوثير مرتاحا ومتنهدا. وبنكدروف يضحك حتى يهتز كرشه، لكن القيصر لم يضحك أو يبتسم، يقولون إنه حزن كثيرا عليه وإنه ردد:  
لو أطاعني لظل حيا ينشد أشعاره.  
وردد في صوت هامس لم يسمعه بنكدروف:  
لولا اضطرارى للمحافظة على العرش لما قتلته ولظل شاعري المفضل.

## رجل ملتصق بكرسی

رجب سعد السيد<sup>(٢)</sup>

تابنت روايات كل من زعم أنه شاهدٌ على الأحداث. عدد الزاعمين آخذ في الازدياد، حتى يومنا هذا، ولم يكن ثمة من يلتفت لذلك التباين في الأقوال، ولم يتوقف أحد ليراجع الروايات ويتبين حجم الحقيقة فيما يدلى به الشهود. اكتفى الجميع بالإنصات، ليس لأن البشر منطبعون على الميل لسماع أخبار الآخرين، فحسب، بل أيضاً لأن نوعاً غريباً من الحرص ساد الجميع، فكانهم اتفقوا على ألا يقترب من الحقيقة من يضعها في حجمها الحقيقي. كأن القوم تواضعوا على حماية بنيان شيدوه بأنفسهم.

على أي حال، كانت رواية الساقى هي الأقرب إلى عقول البعض، ممن ينشدون اتساق الحقائق وتراتب الأمور، ويجب أن نحدد أكثر، فنقول إن جانباً من هؤلاء قد رضى بالجزء الأول من شهادة الرجل، الذي لا يمنعه عيب خلقى في إحدى قدميه من الحركة الدائبة، ليس داخل المقهى، فالمكان عبارة عن دكان صغير، لا تزيد مساحته عن بضعة أمتار مربعة، ولكن في نطاق دائرة من المحلات التجارية والورش الصغيرة، يوصل الطلاب لزيائته من العاملين بها، وكان - أيضاً - يخدم نفراً من سكان البيوت المجاورة.

أكد الساقى الأعرج - وهو العامل الوحيد بالمقهى، ويقوم بسائر الأعمال - أنه كان يعد غلاية الشاي، واقفا وظهره للباب، فلما استدار وجد زبوناً على الكرسي الوحيد في مركز المقهى، الذي لم يكن يتسع لأكثر من طاولتين أخريين، حول كل منهما كرسيان بقاعدتين من القش؛ وكانت الكراسي الأربعة خالية. قال: زيائنى كلهم خارج الدكان، وندر أن جاء زبون من غير أهل الشارع ليجلس داخل المقهى. قال أيضاً إن الزبون كان غريب الهيئة، وربما كان أنيقاً، فهو لا يفهم في الأنافة يؤكد ذلك، لكن اللافت للنظر أن ملابسه كانت غير اعتيادية، ولابد أنها تساوى نقوداً كثيرة. وردا على سؤال عما سمعه من الزبون الغريب، قال الساقى إنه لم يسمع منه كلمة واحدة، حتى (السلام عليكم) لم يقلها. ولصّح إلى أن شيئاً لا يستطيع تحديده في الزبون الوحيد جعله لا يرتاح إليه ويشعر بالقلق من تواجده داخل المقهى.

أكد باللعان متجولان على أنافة الغريب. دخلا إلى المقهى الصغير وانزويا جالسين إلى إحدى الطاولتين الخاليتين، وفرشا عليها نصف صفحة صحيفة، وضعا فوقها صفاً من الأرجفة البلدية وقرطاساً مبقعا بالزيت، مليئاً بأقراص الطعمية، وآخر باللفت والجزر المخللين؛ وانهمكا في تناول وجبتهما غير حافلين بالرجل على بعد منهما لا يزيد عن متر واحد. بدأ اهتمامهما به بعد أن اقتربا من الشبّيع، ولاحظا أنه يدخلن بشرابه، وأن علبه سجاجثره من النوع الفاخر. وبعد أن فرغا

(٢) قاص مصري.

من تناول طعامهما، طلبا كوبي شاي. أقر أحدهما في روايته أن زميله راهنه على نجاحه في الحصول على سيجارة من جارهما الذي كان منشغلا عنهما تماما، شاردا. سأله: أهذه سيجائر مستوردة؟ التفت إليهما محدقا إليهما، ومرت لحظات قبل أن يبدد منه رد فعله الصامت، فتحترق يده بعلبة السجائر باتجاههما. أخذ كل منهما سيجارة. لم يشكرا، ولم ينطق بحرف.

وتدافع ماسح أحمدة، مخترقا جمع المتحدثين والمستمعين، ليضيف - في حماسة واضحة، كأنه يثبت حقه في سبق - أنه حصل على سيجارة من ذات العلبة؛ وأكد على صمت الرجل، فعندما اقترب منه يضرب بفرشاته على صندوقه، متسائلا: تمسح يا بك ؟ تمهل الرجل للحظات قبل أن يشير إليه، دون كلمة، موافقا. جلس ومسح حذاءه، ولم يكن - بالحقيقة - بحاجة لتلميع؛ ودغخ السيجارة في أثناء عمله، فلما انتهى نفحه الرجل ورقة من فئة الخمسة جنيهات، وأشار إليه أن ينصرف، فانطلق مستغربا غير مصدق. قال ماسح الأحمدة إن وجه الرجل كان حزينا، كأنه خارج من جنازة، وتهايا له أن عينيه كانتا شديتين الاحمرار، وبعبيرته: كانتا ككأسي دم.

وكان حديث ماسح الأحمدة غير متفق مع ما قاله متسول اعتاد المرور على محلات ودكاكين المنطقة. لما دخل إلى المقهى ولمح الرجل، لم يشك لحظة في أنه سيستجيب له، فسأله صدقة مما أعطاه الله، فأشاح الرجل متاففا، فدار حوله دورة، وعاد يسأله، فغمغم، وعاد لشروده غير مهبال بالمتسول الذي كان يتلصق في الانصراف.

بدأت الروايات تشق مجرى مختلفا عندما تقدمت فتاة متسخة الثياب بأقوال جديدة. لم يطلب منها أحد أن تتكلم، ولكنها اندست في حلقة من عمال الورش المجاورة، وأخذت تحلف بالله العظيم أنها اقتربت من الرجل وهي تعرض عليه أكياس المناديل الورقية، فأخذ يتفحصها بعينين ثاقبتين. قالت إنه كاد أن يأكلها بعينيه. وبدأت بحكايتها الميول الى الجنوح. لم يهتم أحد بأن يسأل من هذا؛ ولم يلاحظ الجميع مظهرها الذي ينبئ عن متشردة لا حظ لها من جمال؛ ولكنها أثارهم عندما أشارت إلى أن نظرات عينيه أثرت فيها، فانسحبت من أمامه مرتبكة. نسي بعض المتحلقين حكاية الرجل تحت وطأة الانتباه المفاجئ إلى أنوثة الفتاة شبه الحافية، متسخة الثياب، التي كانت - لزمن طويل - تروح وتجيء أمامهم ولا يكتفون لها. اكتشفوا أن لها صدرا، وشف ردأؤها البالي عن خطوط تصبستها أعينهم.

اختلف الرواة حول توقيت ظهور الرجل فوق كرسية بالمقهى البائس. قال الساقى الأعرج إن الأمانة تقتضي منه الإقرار بأنه لا يستطيع أن يؤكد - تحديدا - وقت أن رآته عيناها لأول مرة، وعبر بصعوبة عن إحساسه بأن الرجل كان موجودا طول الوقت. قال إنه اكتشف وجوده فجأة، ولكن لم تمض دقائق حتى اعتادت عليه كل حواسه، ولم يكن غريبا أن يبقى جالسا على كرسية طول الوقت، بل كان المستغرب أن يقوم ويغادره.

وجاء عجوز من أهل المنطقة وقال إنه تخصص هيئة الرجل جيدا، وأنه يؤكد على انتمائه لعائلة كبيرة تسعى، منذ عشرات السنين، لاسترداد حقوق أفرادها في وقف هائل يمتد ليشمل البيت الذي يقع المقهى تحته، والبيوت المجاورة، بل وكامل الشارع وشوارع أخرى جانبية، بها مبان أثرية من عصور قديمة. قال أيضا إن الرجل الذي لايزال جالسا على كرسية بالمقهى قد جاء ليراجع أملاك عائلته الممتدة إلى أصل تركي. وادعى العجوز أنه على صلة غير مباشرة بأفراد من العائلة، وأنهم يشكون أن يكسبوا قضيتهم المرفوعة ضد إدارات الأوقاف، لتعود إليهم أملاك أجدادهم. همهم المستمعون إليه، واهتم بعضهم بأن يعود ليلقي نظرة مدققة إلى الرجل الجالس بالمقهى، فهو من مالكي الزمام القادمين، وإليهم ستؤول مساكن ومصالح يشر كثيرين.

وفوجئ الجميع بأحد عمال ورشة حدادة مجاورة للمقهى يقسم بأنه شاهد الشخص ذاته بين جمع من الأفراد، ومعه عضو البرلمان عن الدائرة، يتجولون بالمنطقة ذات مساء بعد أن أطفا معظم المحلات أنوارها. انبرى شاب، في عصبية واضحة، معارضا لفكرة أن الرجل من ورثة وقف عظيم تدخل المنطقة كلها في نطاقه، وقال إنه قرأ بالصحف





أن المنطقة مقبلة على أيام ستتغير فيها ملامحها تماما، فهي جزء مهم من المدينة القديمة، وقد خنقتها العشوائيات وأفسدت ملامحها الأثرية العريقة، وأن الإدارات الأثرية والسياحية قد وضعت خططاً لتطوير المكان كله. وأضاف قائلاً: طبعاً لا يخفى عليكم أن كلمة تطوير هذه تخفى وراءها ما تخفى، فهي الكلمة التي تزين خطط الحكومة للانقضاض على مصالح البشر المستقرة، لصالح رجال المال والأعمال الذين أصبحوا متوغلين في كل الاتجاهات، ولا تشعب بطونهم، ولا تكف أطماعهم، فأينما وجدوا مصدراً للربح اندفعوا باتجاهه غير عابئين بمن يدوسون من الفقراء الذين لا حول لهم ولا قوة.

فوجئ الشاب بأن كلماته ذات الشحنات العالية لم تترك أثراً ذا بال في نفوس من كان يتحدث إليهم بصوته العالي. عاد يزعم فيهم: ألا تأبهون لما سيحدث لكم؟ علينا أن نجرجه ونلقى به بعيداً عن بيوتنا، ليكون في ذلك رسالة نوجهها لأولى الأثر في هذه البلاد، ليعرفوا أن حقوق البشر ليست نهبا للرأسماليين المسعورين. جاءه رد: من سنين ونحن نسمع بمشروعات سياحية وإعادة تخطيط، ولا شيء يحدث. وقال آخر: ياسلام! .. صوتك قادم من بعيد جداً .. من زمن طويل لم نسمع كلاماً كذلك! ثم جاء من حول دفة الحديث تماماً، قال: يا جماعة .. ألا تبصرون وتعتقلون؟ .. الرجل جالس في المقهى منذ فتح الأعرج بابه في الصباح الباكر، ولا يزال في مكانه لم يبرحه .. لم يأكل .. لم يشرب .. لم يتحدث لأحد .. لم يتحرك، حتى، لينذهب ويبحث عن دورة مياه .. ما معنى هذا؟!

ارتفع صوت امرأة غوغائية، معروفة في المنطقة بنشاطها المشبوه، وهي أم ثلاثة أبناء يروجون معها أكياس الهيروين التي تخبئها في حمالة صدرها، قالت: أقطع ذراعي إن لم يكن الرجل من المباحث. وتعاطف معها الكثيرون، ليس لأنهم يحبذون نشاطها، ولكن بدافع كره أو عدم استلطاف عام شاع في الآونة الأخيرة ضد جهاز الأمن الداخلي. غير أن مداخلتها المحرصة لم تلبث أن شحبت أمام تساؤل طرحه أحد الواقفين بالعلقة: وهل هم من الغباء بحيث يأتون سافرين؟ من المؤكد أن بالرجل خيال، ولا تخدعكم المظاهر، فالجنون ألوان، واختلال العقول شاع هذه الأيام. وكان النهار قد تخطى المنتصف حين وجد الساقى نفسه مضطراً للتوجه إلى الرجل الجالس على كرسيه بوسط المقهى. سأل: هل ينتظر إليك أحد؟ هز رأسه نفياً. عاد يسأله: أنت لم تطلب شيئاً منذ جلست على كرسيك. أخرج الرجل ورقة نقدية من فئة كبيرة، قدمها للساقى الأخرج، فأوقفت تساؤلاته، وخرج من الدكان إلى الرصيف المقابل، وأخذ يتباحث مع نفر من أهل الشارع، ثم عاد إلى المقهى ومعه رجلاً. أحاط الثلاثة بالرجل الجالس منذ الصباح لم يبرح كرسيه، فلم يحرك ساكناً. بادره أحد المحيطين به: آئت بخير؟ ولأول مرة ينطق الغريب: لا بأس. تبادلوا النظرات. سأل آخر: أنتحتاج لمساعدة؟ .. ماذا يمكننا أن نقدم لك؟ تحدث للمرة الثانية: شكراً. واجهه أحد مرافقي الساقى: لكن مكوثك على الكرسي طال؟ قال الرجل: هذا مقهى! رد عليه: نعم .. نحن نعرف أنه مقهى، ولكن لكل شيء أصولاً وأولاً. سأل الرجل بصبر نافذ: ماذا تقصد؟ .. ماذا تريد؟ قال محاوره: المحل له مواعيد، والساقى ينهاي لاقفاله لينذهب لبيته. وبالرغم من أن هذه المحادثة القصيرة لم يعاينها غير عدد قليل من أهل المنطقة، إلا أن تفاصيلها أخذت تتردد على كل الألسنة وتنتقل من رصيف لآخر، ومن شارع لشارع، وتضاعف عدد الكلمات القليلة التي ردها الرجل الغريب في المقهى، غير أن أهم ما لقي رواجاً من الكلمات المزيده هو قول نسب للغريب بأنه لا يستطيع مغادرة كرسيه لأنه أصبح لصيقاً به. وأقبلت بائعة خضراوات محلها القريب والتحققت بالمتابعين لحكاية الرجل الذي دخل المقهى فالتصق بالكرسي الجالس فوقه.

كانت مندهشة في أول الأمر، ولم تلبث أن تبنت الحكاية واندفعت تروج لها بنبرات صوت واثقة. أضافت أن الرجل غير عادى، وقد يكون (مبروكاً)، أو مسه جان. وقالت إنها تسمع من صغرها حكايات عن أن موقع المقهى مسكون، إذ شهد مذبحة مروعة في أيام المماليك. وزادت فقالت إنها -شخصياً- كانت تسمع أصواتاً غير مألوفة تأتي من داخل

الدكان حين تضطرها الظروف للاقترب منه ليلا، وفي وقت الشتاء على وجه الخصوص. ولم يلبث المكان حول المقهى أن ازدحم بالناس، وبينهم بعض العابرين من غير أهل المنطقة. وترددت قصة الرجل الذي لا يريد مغادرة كرسيه بالمقهى بعدد مرات السؤال عما يحدث، من كل قادم جديد. وأصبح الرد يختصر أصل الحكاية، ويذهب مباشرة إلى أن رجلا جلس في مقعد والتصق به المقعد.

قال البعض ليذهب بالكرسي الملتصق به، وقال آخرون، لقد التصق بسرواله، فانزعوا عنه السروال، ولكن كل الاقتراحات كانت تتردد ثم لا تلبث أن تخفت وتتلشى، ولا يبقى غير حكاية الرجل الملتصق بالكرسي في المقهى. ورأى صبي أن السر يكمن في الكرسي. قال إنه ليس كرسيًا اعتياديا ككل كراسي المقاهي. وقال إنه رآه بعينه، وإن له ظهرا محلي بنقوش بارزة وغائرة، ومسداه مطعمان بالصدف، أما أرجله فمخروطة على نحو عجيب لم ير مثله في كل الكراسي التي عرفها.

ذهب النهار تماما، وحل الظلام فغطى المكان الذي صار مكتظا بالناس، ولم يكن الشارع مزودا بمصابيح، ولا المحلات المجاورة، لأنها لا تعمل بالليل، فتطوع عدد من السكان بتقديم وسائل الإضاءة التي سهلت للناس أن يروا بعضهم وأن يطمئنوا إلى استمرار التفاهم حول قضية الرجل الملتصق بالكرسي. واجتذبت الإضاءة مزيدا من أهل الفضول. وعند انتصاف الليل كان الازدحام قد بلغ أشده، وأصبح كل واحد من المتجمهرين يحكي الحكاية كأنه تتبع وقائعها منذ البداية. وحتى ذلك الوقت، لم يفكر أحد في إجراء عملي لإنهاء هذا المشهد، بل استمراه الناس، وكان بعضهم يتحدث عنه بحماسة بالغة، كأنه قضية عمره.

وفجأة أمطرت السماء، على غير موعد. كان الوقت خريفا وإن كان طابع الصيف لا يزال عالقا به. وكان المطر غزيرا، ولم يجد جمهور الرجل الملتصق بالكرسي ما يحتضنون به من المطر، فانطلقوا يلتمسون النجاة من الليل. تسرب الجميع هربا من المطر الغزير القادم في غير مواعده، ولم يهتم أحد بأن ينظر إلى الخلف، باتجاه دكان المقهى ليتأكد مما إذا كان لا يزال مفتوحا، أم أن الساقى الأعرج أغلق أبوابه الخشبية واختفى تحت المطر.

## صلاة متأخرة

فمحمد الشاذلي<sup>(٢)</sup>

بعد أربعة وثلاثين عاما من وفاة جدة أمي، قُدت سيارتي مرشدا رتلا من سيارات العائلة في طريق المقابر؛ للصلاة على روح الجدة عزيزة التي نسي الجميع الصلاة على جسدها يوم وفاتها. لم تكن عزيزة التي وصلت على أحد المراكب من الأستانة إلى الإسكندرية نهاية القرن قبل الماضي في عام ١٨٩٩، سوى طفلة صغيرة حكّت لنا نحن أحفاد ابنتها الوحيدة نفيسة، والذين نسوا الصلاة على جسدها قبل الدفن، أن أباهما حملها على كتفيه لكي تتمكن من رؤية أرض الميناء، لتتوقف عن البكاء والرعب من خمسة أيام في البحر، سمعت خلالها الكثير من الصراخ والدعاء، ولولا أن الله كتب لها النجاة ما كانت رأت مصر، وما كانت هذه العائلة.

كان الأب الذي ترك السلطنة ليعمل جزارا في سلخانة بالإسكندرية، يهرب من مطاردة ذكرى زوجته التي ماتت شابة، ولكنه لم يستغرق طويلا في أحزانه، وتزوج من سكندرية أرملة مثله ولديها ثلاث بنات، ومارست زوجة الأب ضغطا منظما حتى زوجت عزيزة من جزار من القاهرة قبل أن تعرف الطمث بعامين كاملين. وكانت جدتي تهز رأسها وتميل به من النشوة وهي تتذكر أن ذلك لم يكن وراءه من دافع سوى إزاحتها من الإسكندرية بسبب جمالها اللافت، الذي رأت زوجة الأب أنه سيحول حياة بناتها الثلاث، إلى جحيم.

لم تكن مسألة الصلاة على جثمانها قبل التوجه للمقابر مطروحة للنقاش، وإن كنا نعرف كلا على حدة، أننا لم نصلّ عليها مثلما حدث في وفيات لاحقة. كان سرا معذبا ولكنه داخل قوقعة لا نسمح لأحد باقتحامها، وكنا نجتهد في إزاحة القلق حول هذه النقطة والذي كان ينتابنا أحيانا، خصوصا في المناسبات الحزينة. لقد كنا صغارا لا نعرف شيئا، حتى إننا تسلمنا جثمانها من ثلاثة الموتى في مستشفى قصر العيني بالبطاقة الشخصية لنبييل أخى الأكبر، الذي كان قد تأخر في استخراجها حتى بلغ الثامنة عشرة، وتصادف أن حصل عليها لأول مرة في حياته قبل الوفاة بأيام. أما شقيقاتي وأزواجهن في السيارات الأربع التي تسير خلفي الآن، فقد كن أصغر كثيرا من أن يعرفن أي طقوس، حتى إنني لا أتذكر أننا بكينا ونحن في سيارة أجرة على الطريق نفسه، خلف سيارة لنقل الموتى دبرها لنا فاعل خير من الأشخاص الواقفين مصادفة أمام الثلاثة، وكان نبييل يعرف الطريق إلى مقبرة العائلة عندما شارك في دفن أمنا فوزية قبل موت عزيزة بثلاث سنوات.

(٢) كاتب مصري.



كان الموت محيطا بنا فى العائلة، وكان أبى سعيد يعمل فى ليبيا بعيدا عن أرق الليالى فى البيت الذى ضمه وأمى لخمسة وعشرين عاما، ولم نعرف كيف نبليغه خبر وفاة الجدة، وهو عندما عاد فى إجازة لم يسألنا عن شىء. فقط عرف ودعا لها بالرحمة. ولم نتحدث معه قط حول تفاصيل ذلك اليوم، ومات من دون أن نجرؤ على الاقتراب من هذه الذكرى التى يبدو أنها كانت تؤرقنا أنا وإخوتى فقط.

ولكن جدتى عزيزة كانت تتحدث عن الموت بلا خوف، وأحيانا بمرح شديد، وتقول إنهن جميعا هناك فى انتظارها، وإنها ربما تأخرت كثيرا عليهن. وأتذكر الآن أنها كانت تزور المقبرة بانتظام خصوصا فى الأعياد، وأحمل معها قفصا من القش مغطى بقطعة قماش بيضاء وممتلئا بالجوافه والبلح والشريك، ونقضى يوما حافلا وكأننا فى مهرجان للموتى يقيمهم الأحياء. كانت تتذكر وحيدتها نفيسة التى تزوجت من جزار آخر على الرغم من محاولات إبعادها عن معارف زوجها وعملائه، ولكن نفيسة التى عملت فى التمريض وقعت فى غرام جدنا صادق خلال احتجازه فى مستشفى الحميات فى العباسية، وتزوجته رغما عن عزيزة لأنها كانت تحبه ولأن جدنا مصطفى رأى فيه ابن مهنة وجزارا أبيا عن جد، متغاضيا عن كون صادق له زوجة أولى وطفل.

وتعكى عزيزة لنا أن نفيسة كانت أجمل منها، ولأنه بسبب هذا الجمال اختفت صورتها الوحيدة عندما صممت على الانتقال من مصر القديمة إلى شبرا مصر بعد أن قال لها أحد الشيوخ إن نفيسة ماتت بعد إنجاب فوزية بسبب حسد الجارات، وتقول عزيزة إن زوجها مصطفى كان جدا وأبا لفوزية، وإنه انصاع لرغبتها فى تغيير الحى الذى لا يعرف غيره احتراما لمشاعرها، ولكنها كانت غاضبة عليه لأنه زوّج أمى فوزية من جزار أيضا رغم توسلاتها بالأفعال. كان جدى مصطفى يريد ألا يخلق محل الجزاره أبدا، خصوصا وأن جدى صادق انزوى بعد موت نفيسة ورفض ترك بيت مصر القديمة وعاش على ذكرى نفيسة، وأمه ابنه من زوجته الأولى بهرامافون وأسطوانات أم كلثوم التى وجد فى سماعها العزاء، وظل ابنه يمدّه بالجديد من هذه الأسطوانات مع ما يلزمه للعيش، وظل على خدمته حتى وفاته بعد جدتنا عزيزة بسنة واحدة، ولا أعرف إذا كان علم بوفاتها.

قالت لنا الجدة عزيزة إن جدنا مصطفى وجد فى أبى سعيد صبيا مخلصا له وأنه سيصون فوزية والمحل. وربما كان الجد مصطفى بصيرا إذ إن أبى سعيد تحمل عدم إنجاب أمى فوزية لعشر سنوات، واستجاب لضغوط عزيزة بالانتقال من شبرا إلى إمبابة وبناء بيت كبير بعيدا عن حسد جارات أخريات فى شبرا لجمال فوزية، التى كانوا يشيرون إليها بـ"التركية" قبل أن تحفّه بسنة أبناء بواقع طفل كل عامين، ثم ماتت تاركة صغرى شقيقاتى نوال فى الثالثة من عمرها.

قالت لنا سلوى الأخت التى تصغرنى مباشرة، إن الجدة عزيزة زارتها فى المنام وإنها كانت شديدة العطش، وإنها ركضت فى البيت الكبير فى إمبابة بحثا عن كوب ماء، وقد سقط من يدها قبل أن تلمسه بشفتيها. ولم يكن تفسير الحلم، الذى أصرت سلوى على أنه رؤيا لأنه سبق أذان الفجر مباشرة، سوى أن عزيزة غير مرتاحة فى رقدتها الأبدية بسبب عدم الصلاة على جثمانها، وبدأنا نسأل على استحياء كيف نرد للجدة صلاتها وهى التى لم تترك فرضا فى أى يوم حتى أيام مرضها الأخير.

لم تكن الجدة عزيزة تستحق الدفن بلا صلاة، فقد قادت بحكمة طوال حياتها عائلة تموت نساؤها الجميلات بينما الرجال يؤرقهن الذكرى لدرجة لا تحتمل، فيأشرون فعل الهروب بطرق شتى. وأثناء انزواء كل هؤلاء الرجال أصرت الجدة عزيزة على إلحاقنا بالمدارس وإبعادنا عن لعنة الجزيرة، وتدبير حياتنا بما ادخرته عبر الزمن وبما يرسله أبى سعيد من ليبيا من نقود قليلة.

كان بجانبى فى السيارة الشيخ ناصر والذى استحسننا فتواه بإقامة الصلاة على روحها فى المقبرة، وفى المقعد الخلفى زوجتى وولداى اللذان يدرسان فى المرحلة الثانوية وسمعا منى الكثير عن الجدة عزيزة. وعندما اصطفتنا وراء الشيخ فى صلاة الجنازة المتأخرة كل هذه السنوات بحيث كنا فى اتجاه القبلة، نظرت بعينى إلى سلوى التى كانت آخر من رأى الجدة عزيزة ولو فى المنام.

هـامش: وصلت عزيزة إلى الإسكندرية عام ١٨٩٩ وكان عمرها سبع سنوات. وتزوجت عام ١٩٠٤ وعمرها ١٢ سنة، وجاءها الطمث عام ١٩٠٦، وأنجبت وحيدتها نفيسة عام ١٩٠٧. تزوجت نفيسة فى سن السابعة عشرة وذلك عام ١٩٢٤ وأنجبت فوزية عام ١٩٢٥، ثم ماتت بعدها بعامين. أما فوزية فقد تزوجت أيضا فى سن السابعة عشرة (عام ١٩٤٢) ولكنها لم تنجب إلا بعد عشر سنوات، حيث أنجبت: نبيل عام ٥٢ وأنا عام ٥٤ وسلوى ٥٦ ومنى ٥٨ وسعاد ٦٠ ونوال ٦٢، ثم ماتت عام ٦٧، وبعدها بثلاث سنوات ماتت عزيزة (عام ١٩٧٠) عن عمر ٧٧ عاما.

## الصورة السادسة

محمد الطحاوى<sup>(٢)</sup>

تثاءب النهار وأخذ يغمض عينيه شيئا فشيئا .. يتوارى الضوء المجهد، وتحل الظلمة بطيئة متأنية تحاصر آخر الأضواء وتطردها فى اتجاه الغرب .. والشمس قرص باهت يبحث عن المباني ليختفى خلفها..

أصوات مزلاج الزربية تصطك بعنف بعد أن عاد عبدالحكيم أبوأحمد بالبهاائم من الغيط وأمن لها وجبة المساء .. وما دامت تأكل البرسيم فلا داعى للماء. بلغ عبدالحكيم من العمر مبلغا لا يعرفه على وجه الدقة، فهو طاعن فى السن يتخطى السبعين.. يقول لمن يسأله: أيام الثورة كان عمري خمسة عشر عاما. يسير فى صحبته حفيده عوض، يردد بين حين وآخر عبارة واحدة:

- عايز حاجة يا سيد؟

يردد ذلك كى يشعره بوجوده.

قطع صوت سيارة نصف نقل ذلك الصمت الذى يعتبر ملمحا من ملامح أطراف القرية.. نظر الحاج عبدالحكيم كبير القرية، وأدرك أنها سيارة غريبة يقودها أغراب لا عهد له بوجوههم.. فغر الرجل فاه.. وظهرت دوائر التعجب على وجهه.. عوض حفيده يقف إلى جواره صامتا.. حالة من الترقب تلف الشيخ عبدالحكيم وحفيده.. هل هم تائهون يبحثون عن مكان أو عن أشخاص؟ .. الالندفاع للمساعدة عادة أصيلة فى أهل الريف.. الغرباء يلبسون ثياب أهل البندر، يعنى بهوات.. يسألون فى لهجة متسرعة ..

أين عبدالحكيم أبوأحمد؟

أنا يا بيه.

دق الرجل بقبضته على صدره مشيرا إلى نفسه.

نحن مندوبيون من جهاز المحافظة على البيئة الريفية.

يا مرحب .. أى خدمة؟

كان الرجل الغريب يحمل أوراقا فى يده .. نادى على زميله .. أحدهما يحمل آلة تصوير ضخمة، والآخر يحمل

كشاف ضوء ساطع كشمس النهار.

مبروك يا حاج عبدالحكيم .. أنت الفائز بجائزة أحسن مزارع.. أنت مقترض من البنك؟

(٢) قاص مصرى.



أبوه .. وذاوى أسدد المتأخر.

البنك الزراعى سيمنحك تسهيلات .. كم رأسا لديك من الجاموس؟  
ثلاثة .. أبوه ثلاثة يابيه.

جئنا بالكاميرا لتصوير عنايتك بالزربية والمواشى .. كل صورة تمنح عليها خمسين جنيها ..  
صور إيه يا بيه؟

صور تعرض فى التلفزيون، والجريدة الناطقة فى السينما.

نظر الرجل مشدوها .. لم يفهم كل ما قيل، ولم يطلب مزيدا من التفسير لقناعته أنه لن يفهم.  
يعنى إيه المطلوب منى؟

صرخ عوض الحفيد وسأل جده:

أندة أبويا يا سيد؟

استنا يا وله، استنا ياعوض ..

رفع الغريب صوته:

افتح الزريبة، وسوف نصورك وأنت خارج بالبهائم، لكن لابد أن تبتسم..

أضحك يعنى؟

لا، ابتسم فقط.

هل ستعطينى الصورة؟

لا، الصورة ستظهر فى السينما.

صورة أونطة يعنى..

إنها صورة الفائز بجائزة الحفاظ على البيئة، ستجعلك مثالا وقدوة للفلاحين.

رجعنا للكلام الصعب ..

سحب عبدالحكيم الجاموسة من الزريبة، وعلى بابها لمع ضوء. صرخ الرجل الغريب (ستاند باى)، لم يفهم عبدالحكيم

لغته، لكنه فهم ما ناوله إياه، خمسين جنيها.. انفجر الحاج عبدالحكيم أبواحمد:

ياحلاوة يا أولاد.

أندة أبويا ياسيد؟

استنا يا عوض .. دي حكاية جميلة والله.

تقدم بالجاموس وانظر للخلف .. "صور" ..

نقده الرجل خمسين جنيها أخرى ..

أركب الواد على ظهرها وتصوره؟

لا..

أعطه ولو خمسة وعشرين ..

لا تعطل عملنا.

ادفع بالجاموس واحدة وراء أخرى إلى صندوق السيارة .. وستمنح خمسين جنيها عن كل صورة ..

دفع الرجل الجاموسة الأولى إلى صندوق السيارة، ومنحه الغريب خمسين جنيها.

ياحلاوة يا أولاد ..





دفع بالثانية ونظر للخلف، ومنحه الغريب خمسين جنيها، وتكرر الحال مع الثالثة.

شاوَر بإيدك للسيارة، وقل مع السلامة بصوت عال .. وستكون الصورة السادسة.

فعل الرجل بحماس وبصوت عال ردد:

مع السلامة .. مع السلامة.

أدار السائق محرك السيارة، وركب الرجلان .. انطلقت السيارة وأثارت الغبار من خلفها .. سأل الحفيد جده عبدالحكيم

وهو يغالب دموعه:

أخذوا الجاموس ياسيد؟!

لا ياولة، ذا للتصوير .. يعنى أولنظه ..

أنادى أبويا ياسيد؟

هيه .. تناديه .. هما مش حيرجعوا ولا إيه ... ؟ دبرنى يا عوض.

لم ينتظر عوض ليسمع التساؤل، وانطلق يستنجد، نظر الرجل حوله، أحس أن السماء تقترب من الأرض، أحس أنها

تتطبق عليها، تجثم فوق صدره .. تمنعه من التنفس .. غامت السماء وأظلمت الدنيا .. اندفع القلق الشرس الذى كان

يجثم فوق صندوق صدره، اندفع هائجا كبركان مدمر، فاض العرق على جبينه منسابا على تجاعيد وجهه .. ابتلت عروق

رقبته النافرة .. عرف الخوف سبيله إلى ركبته وساقيه اللتين ارتعشتا رعشة لا إرادية، كأنه كابوس .. عاد عوض يجرى

خلف أبيه، سأل أبوعوض مستفسرا:

فيه إيه يا حاج؟

نظر الشيخ عبدالحكيم بعينين مغرورقتين .. الرؤية بهما غائمة .. أجاب بصوت واهن جريح:

رجال من البندر ..

تحشرج صوته .. أخذ يشير بيديه .. يرفع يديه ويخفضهما .. ابتلع ريقه، وأسعفه أبوعوض بكوب من الماء. أكمل

بصوت ضعيف:

صوروا الزريبة والبهايم، ودفعوا أجرا عن كل صورة .. أعطيتهم أمانا .. طلبوا تصوير البهايم فى صندوق السيارة، وطلبوا

أن أشاوَر بيدى للبهايم وأقول مع السلامة .. قلت مع السلامة، ولم أعرف أننى أودعهم .. ركبتهم بإيدى، وقلت لهم مع

السلامة، وشاوَر لهم ..

الرجل كمن فارق عزيزا جثا على الأرض، اعتصر عينيه، فاض الدمع الذليل، وأخذ يهيل التراب على رأسه، أسرع ابنه

وأمسك بيديه، واحتواه فى صدره.

باب الزريبة .. فوهة قبر معتم .. يشملها صمت حزين رهيب، كل قالب من أحجارها يشعر بوداع من يسكنها .

تفقدوها الشيخ خاوية .. صرخ من أعماقه:

لا .. حرام.

دق بكلتا يديه حائط الزريبة .. حائط أخرس .. لا يزال دفاء أنفاس البهايم وحركة أجسادها تمد ذلك الحائط بالطاقة

الدافئة .. كانت البهايم ترتكن عليه فى انتظار الشيخ .. تحس بوقع أقدامه .. تتجهج حين يفتح الباب ويسيل لعابها ..

تتمسح برأسها فى جسده .. يدفعها برفق .. تنظر إليه بعين الرضا .. لغة صامتة، لكن تعبيرها بالغ الدلالة .. كان يحدثهم

كانهم يفهمونه .. يشكو إليهم ما يصادف من جعود، وما يضيّق به، تهتز آذانهم كأنهم يفهمون، يصغون إليه دون مقاطعة

.. ألفة وود وعشرة وصلة من نوع خاص لا يحس بها إلا من يعيش حميمية العلاقة..عطاؤها له بلا حدود ، يرتشف لبنها

كل صباح، كأنه لبن أم ترضعه حتى فى شيخوخته، أمومة ممتدة، كلما تذكر أنه أوصلهم بيديه وأشار بيديه لهم، يرفع

يديه ويدعو على نفسه وعلى اليد التي ستجعله حديث القرية وما حولها .. ربما غنى له الصبية "عواد باع أرضه يا أولاد، شوفوا طوله وعرضه يا أولاد".

انتشر الخبر في أرجاء القرية انتشار النار في الهشيم.. في لمح البصر تجمعت أفواج أهل القرية، كونوا جدارا بشريا حول الرجل.. الدهشة تسكن الوجوه، ومغزون الحزن يطفح على وجوه الرجال.. البعض يصفع يده بالأخرى .. عبارات الجزع تصادم في لغة اعتراض "لا حول ولا قوة إلا بالله" .. لم يرحموا شبيه الرجل..صرخ شيخ البلد "ياغفى الألفاف نجنا مما نخاف".

الجدار البشرى متحرك.. وقوده الحزن على ما أصاب شيخهم، مع كل دقيقة يتكاثرون .. يتداخلون ويتخارجون والدهشة تعلو وجوههم في إيقاع غاضب معترض حزين..تجمعهم بهذه الكثافة كأنهم في مولد صاحبه ذبيح يترنح وسطهم .. النبعث صرخة مدوية مصدرها أبوعوض حينما أدرك أن أباه الشيخ عبدالحكيم لا يقوى على تحريك يده اليسرى وساقه اليسرى .. القهر أسكن الشلل في نصفه..

## ثلاث قصص

فتحي سعد<sup>(\*)</sup>

### ١- لحظة عبور

كان يعبر الردهة الطويلة، المكتظة بصخب الذين ينتظرون زيارة أقاربهم. اجتاز باب العناية المركزة، جال بعينه - الممطرين حزنا - سريعا فوق الأسرة البيضاء، مفتشا عن جسده المطمور بين المرضى المكفنين في الملاءات التي يعلو بياضها، طبقة رقيقة من الاصفرار، والأثرية. الطبيب بالبالطو الأبيض تلتصق به الممرضة الحسنة بردائها الأبيض، وهي تتابع بعينه المكثتين وفرح الدنيا، جهاز المنيطور. كان المريض - الذي يرقد بجوار جسده - الملفوف في ملاءة السرير الباهتة، يحملق بعينه الجاحظتين في سقف العنبر الباهت، ووجهه المزرق أكثر بياضا، وبرودة. صرخ مع الملفوفين في غيبوبة الملاءات الباهتة، عندما كان عمال المشرفة يُهْرَبون رأسه المقطوع في عربة نقل القمامة.

### ٢- السقوط

الإسفلت يشق الأفق، المدن الشاهقة على كتفيه تنتحر. اتبعت طريقة الأوتوسوب، توقفت سيارة بيضاء، ضحكت عيناها السوداء. حملتني فوق أجنحة الأفق سنبلة، حدثت في وجهها الضاحك، ارتعشت جفوني. كانت الفتاة التي صلبت هناك.. لأنها سألت: هل من حق العصافير الطيران؟.. أم يكفيها شرب الشاي، ورفس الجنين في أحشائها؟! وحينما توصلت إلى الإجابة صلبت. هتف باسمها ذوو البذل الزرقاء، والجلاليل التي يفوح منها عطن السديم. فتحت لي باب السيارة، عندما أردت أن أكلهما.. كانت أصابعه تتشكل في هيئة طائر كبير، على منقاره الطويل رأيتها تتدلى مصلوبة. أردت أن أعلن عن احتجاجي، انقض على بمخالبه وحلق بعيدا.. بعيدا، ثم أسقطني بين جبليين.

(\*) رحل القاص الموهوب: «فتحي سعد» عن عالمنا في الحادي والثلاثين من يناير الماضي، وهو في منتصف العقد الخامس من عمره، وقد كان -رحمه الله- من ألمع الأدباء الشباب في محافظة قنا بصعيد مصر؛ وتشر (إبداع) هنا ثلاث قصص له، كان قد أرسلها إلى المجلة العام الماضي. وقد صدرت للتقيد عدة مجموعات قصصية منها: «رائحة المساء» و«مرآيا الرجل».

### ٣- شعاع ضوء فى زقاق معتم

جلست فى المقهى، رحت أراقب البحر، طيور النورس، والوجوه المكحلة بالنعاس، وأنا مازلت أصبو صوب أجنحة المدى علنى أمسك باستفاقة العصافير النائمة.

تجمعت كرات الصقيع فوق زجاج المقهى، عينى تضاجع شيخوخة أحلام الذين يعبرون أمامى بملابسهم الناشعة بالبرودة.

توقفت عربات البوكس، قفزت العساكر كالأرانب البرية، وهى تحاصر المقهى، نزل ضابط وسيم جدا، من أشعة نجومه اللامعة.

وثبتت طفلة متسفة الثياب، راكضة صوب البحر، فتلقته فتاتى التى ابتسمت لى، وهى تلقى صوب الأمواج شعاع ضوء، ثم خبأتها فى كم فستانها.

هرب زبائن المقهى، وهم يتعثرون فى أربطة الأحذية الخشنة، أمرنى بالوقوف، اجتاحتنى رائحة أمسيات مشبعة بالرطوبة، وشراسة العتمة فى حجرة صغيرة لا تتجاوز مساحتها نصف متر، تتصاعد منها رائحة أبيخرة صرخات مطلية بصفحات أرسفة الفجيعة. لم يمهلنى أن أضع فتجان القهوة، ثم صفعتنى، بينما شهوات الكلاب التى جاءت معه تحكم الحصار من حولى، ثم انتزعنى، ومضى صوب الميدان، وفى زقاق معتم أخرج من كم معطفه كلبا صغيرا، وتركه يبصق على مؤخرتى، ثم رحل بلا كلمة. فركضت صوب الفتاة التى ابتسمت لى، وهى تلقى صوب الأمواج شعاع ضوء، لتخبئنى تحت جلدها، وشرابيتها، وعندما لم أجدها ألقىت بنفسى فى ماء البحر.







# فکرهای

وینستون  
چرچیل



## رحلة الفنان: عدلى رزق الله

تصوير: فدوى رمضان

ملتزمة وقديسة

وحشية الغواية

وحشية الغضب

حمرتها النارية لاسعة للعين

صرخة تمجيد للشهوة معلنة غير مكبوحة

أخذ هذا (النشيد الكونى) يغمى منذ أعمال الفنان

الأولى، ثم راحت أصدائه تتجاوب وموسيقاه تعزف على

إيقاعات اللون فى المعارض التى جسدت مرحلة النضج،

لا سيما منذ (زهور المحاية) - ١٩٩٢، إلى (المعبد) ثم

(مائات نحتية) - ١٩٩٤/١٩٩٥، وما تلاها من معارض

مختلفة، اتفقت أجواؤها فى أنها جميعا تذكى نشوة

الحس وتغنى فى الوقت ذاته لبهجة الروح، وتقدس

الإنسان فى اللحظة التى تؤنس فيها المقدس!

أخلص "عدلى رزق الله" لفنه وفرغ له، ولم يكن

نشاطه الثقافى إلا صلة وتكملة لنشاطه الإبداعي، ومن

هنا جاءت آراؤه صريحة بلا مواربة وهو يتصدى للأمراض

الحياة التشكيلية فى مصر، فياسى على ما أصابها من

سيطرة الدخلاء والأدعياء والأكاديميين، بحيث أصبحنا

لا نكاد نعد عشرة فنانين أصلاء من بين كل ألف ممن

انتسبوا زورا إلى الفن التشكيلى، وهكذا نشأت سوق

مبتذلة للفن، بسبب امتلاء الساحة بفن مبتذل للسوق!

احتفلت الحياة الثقافية الشتاء الماضى بسمعية

الفنان عدلى رزق الله، وقد عُرضت بهذه المناسبة

لوحات مختارة تمثل أعمال الفنان الكبير عبر مختلف

المراحل التى شهدتها تجربته الفريدة، وتوزع المعرض

على أماكن عدة فى فترات متتالية، كان ختامها فى

(جاليرى غرناطة).

كان عالم "عدلى رزق الله" بطرازه المدهشة قادرا

على أن يلفت النظر بقوة إلى الحضور الطاغى للون فى

اللوحة، فاللون فى أعماله هو الذى يلد الشكل ويقترح

الكتلة ويهندس الفراغ؛ إنه البوتقة التى تنصهر فيها

أحاسيس البهجة والنشوة والفرح بالحياة، ولعل هذا هو

سر الفتنة التى لعبت بخيال الشعراء أمام التشكيلات

اللونية الباهرة فى أعمال "عدلى رزق الله"، فأروا فى

لوحاته قصائد مرئية ترقص على إيقاع الألوان، أو هى

(آيات من سورة اللون) كما عبر "أحمد عبد المعطى

حجازى" فى قصيدة له مستوحاة من أعمال "عدلى"

ومهداة إليه، وكما فعل كذلك "عبد المنعم رمضان"، ولم

يذهب "إدوار الخراط" بعيدا حين وصف تلك القصائد

المرئية بأنها: (نشيد كونى) مفعم بالنشوة؛ يقول "إدوار"

فى كلمة شعرية له حول أعمال الفنان:

الأبيض الناصع والشرسة والبانعة والمشتعلة

وأمام فقر النقد وعجز المشتغلين به عن مواكبة الإبداع التشكيلي بتياراته المتباينة، شهر "عدلي رزق" الله" قلمه ليشارك في محو (الأمية التشكيلية) ولينقف عيوننا ويدربها على رؤية اللوحة، وهي رؤية لا تتم عنده إلا في أثناء ما أسماه: (زمن التلقى)، الذي يستحيل أن تستوعبه المشاهدة الأولى، وإنما هو محصلة تجربة فردية يعاود فيها المتلقى مشاهدة اللوحة بتأن يسمح بالتأمل العميق، الذي لا يسعى إلى مساواة اللوحة عن معنى محدد، بقدر ما يتركها تولد في داخله ما تولده من إحساسيس؛ كما ورد في كتاب "عدلي" الأخير: (كيف

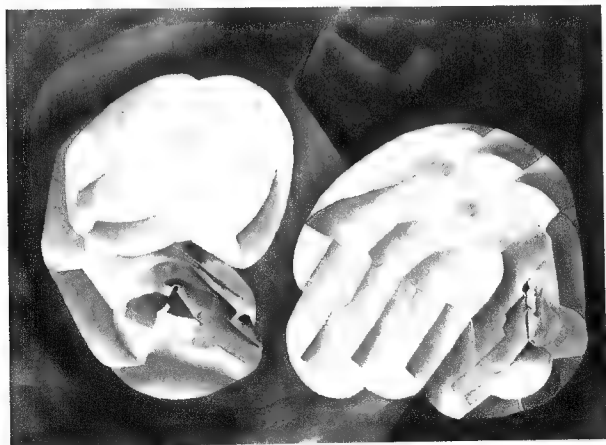
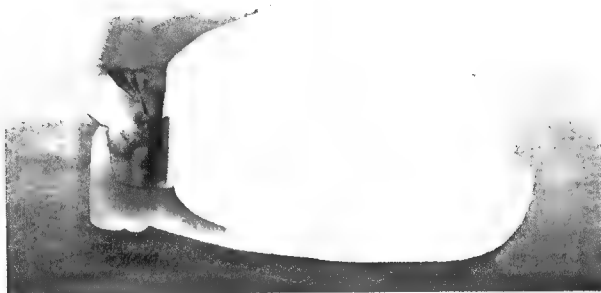
ترى؟). ولأن الفنان له مطلق الحرية في إبداع فنه، فللمشاهد كذلك مطلق الحرية في أن يعيش إحساسه الخاص بالعمل الفني، والشرط الوحيد هو أن يتزود بالوعي الفني اللازم، حتى يستطيع أن ينظر في اللوحة إلى العلاقة بين عناصرها الأساسية، من بناء وتكوين وملمس وإيقاع بين الكتلة والفراغ، أو بين الظل والنور. إن أبلغ تحية نتقدم بها إلى الفنان الكبير "عدلي رزق الله" في سبعينيته، هي أن نشاهد لوحاته في الصفحات التالية، على نحو ما طلب منا أن نشاهدها. ح. ط.



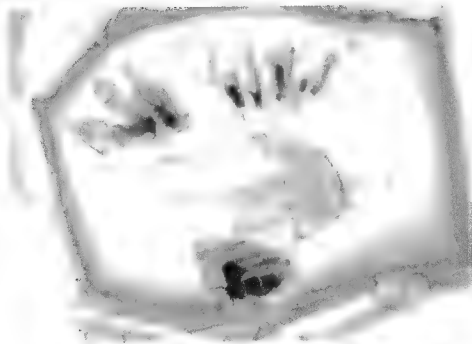




العدد ٩٩ - المجلد ١٠ - ربيع / صيف ٢٠٠٩ - العدد ٩٩





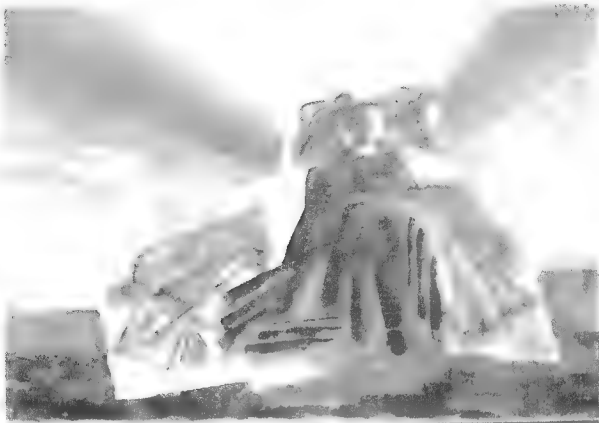


























# شماره ۱ عبد ادیبی



## فى كل أسبوع يوم جمعة

إبراهيم عبد المجيد<sup>(\*)</sup>

اكتشف الجروب عدد من مستخدمى الإنترنت. الكثير منهم لم تعجبه فكرة قبول الأعضاء يوم الجمعة فقط. لماذا الجمعة وهو يوم للعبادة أفضل؟ لماذا الجمعة وهو عادة اليوم الذى تكون البيوت فيه مقلوبة وفوضى؟ هو اليوم الذى اعتادت فيه الزوجات ترتيب البيت وتنظيفه من جديد. وإذا كان ذلك لأنه يوم أجازة فلا يزال فى البلاد من يأخذ أجازته الأحد، خصوصا من أصحاب المحلات، وهناك أيضا من يأخذ أجازته الإثنين كالحلاقين والمصوراتية. صاحبة الجروب إذن غير جادة، وهناك أيضا من ضايقه أن لا ينضم أحد للجروب من خارج البلاد. يمكن أن يسرى ذلك على الدول العربية، إذا اعتبرنا النساء فى مصر أجمل. لكن هل هناك شك فى جمال نساء لبنان أو المغرب؟ ثم إن هناك نساء كثيرات فى الخليج والسعودية قد يجدن الاشتراك فى جروب فى مصر فرصة أكثر أمنا، ووجودهن أيضا أكثر فائدة لشباب مصر، يتزوجون منهم فيسافرون إلى هناك ويعملون، حتى الرجال من الخليج والسعودية لهم فائدة، قد يفتحون باب العمل، بعد التعارف، لبعض أعضاء الجروب. الأمر نفسه ينطبق على نساء أوروبا وأمريكا، وإن لم يتزوج منهن أحد أعضاء الجروب فهن على الأقل أكثر جرأة، يمكن أن يرسلن صورا جنسية وتحتها كلمات مبهجة من نوع have a sexy day أو حتى حرف O الإنجليزى، أو شفتين مضمومتين وتحت كل منهما كلمات من نوع take a kiss فى أبسط الأحوال، ثم إن هناك الآن عددا كبيرا من جيل الشباب الأستقراطى يفضل أن يتحدث أو يكتب بالإنجليزية فقط، ولن يجدوا الفرصة لذلك إلا مع نساء أو رجال أجانب. هذا الموقع سيفشل. هكذا رأى الكثيرون ببساطة وقالوا يوم الجمعة فقط أمر غريب وربما مريب؟ تستطيع صاحبة الموقع أن تمد يدها فى أى يوم وأى وقت وهوب كليك على «كونفيرم» وتنتهى القصة. هذا كسل غير مفهوم، وتحكم غير مبرر، والحكاية مش ناقصة تحكم. كفاية التحكم اللى إحنا فيه! لكن هناك من وافق، وبرغبة حقيقية وأرسلوا بياناتهم وما كتبوه وانتظروا يوم الجمعة.

\*\*\*\*\*

الاسم: خميس جمعة

تاريخ الميلاد: ١٩٥٥/١/١

محل الميلاد: القاهرة

الديانة: مسلم

(\*) روائى مصرى.

التعليم: دبلوم تجارة

العمل: سائق

النشاط: .....

الإيميل: Khamees gomaa@yahoo.com

"ابني أغراي أن يكون لي إيميل، رغم أنني لا أعرف أحداً يمكن أن يرسلني. قلت له ذلك وأنا أضحك، قال ستجد من يرسلك. وكان هو أيضاً يضحك. دفعت مكافأتي بعد المعاش المبكر من الحكومة وتحويشة عمري وضمن ذهب زوجتي مقدمة لثمن ميكروباص. أنا كنت مدير مالية صغير في فرع صغير من وزارة المالية. طول عمري وأنا موظف الصبح وسواق تاكسي بعد الظهر. لم أمتلك تاكسي أبداً. الآن والحمد لله أمتلك الميكروباص. هل أنا مبسوط؟ لأ. ابني الذي أقنعني بالإيميل سافر إلى السعودية. قال لي إن الإيميل أسرع وأسهل وأرخص طريقة للمراسلة. لكن منذ سافر لا يرسل لي شيئا، ولا يرد على رسائلي ولم يشيت معي ولو مرة. كلمنا مرة بالتليفون بعد سفره وقال إنه سعيد بوجوده على أرض النبي عليه الصلاة والسلام.

- طيب هل ده رقم تليفونك؟

- لا.. لا.. دا سنترال.

- طيب ادينا رقم موبايك.

- حاضر.. مش معايا دلوقت.. ومش حافظه.

أه أنهت المكالمه قائلة له:

- يابني نفسي ما دام رينا فتح عليك تبعث لنا نهج أنا وأبوك.

- إن شاء الله.

وكلمنا مرة ثانية بعد ثلاثة أشهر.

- دا تليفونك؟

- لا.. دا سنترال.

- طب ادينا رقم موبايك.

- مش حافظه والله يا بابا.

ثم طلب يسمع صوت أمه وقال:

- يا ماما أنا سألت واحد شيخ هنا قال لي إن ممكن أحج ليكي ولبابا ولأى حد، خليك إنتوا مرتاحين في مصر وأنا - بس ادوني فرصة أحج أنا الأول علشان حجتكم تبقى مقبولة. دانا كمان حاجج لأخويا الكبير لأنه عيان أوى زى مانتى عرفة. ولو عايزنى أحج لمراته حجاج. متتعبوش نفسكم.

بعدها لم يتكلم معنا مرة أخرى. كذلك أخته، التوأم، التي تزوجت أخيراً والحمدلله. من ابن خالتها الذي يعمل في شركة أغذية في دبي. هي أيضاً لا ترسلنا ولا تكلمنا منذ سافرت قبل عدة أشهر. كل يوم أفتح الإيميل فأجد رسائل كثيرة جداً باللغة الإنجليزية التي لا أعرفها. لكن من كلمات قليلة لا زلت أحتفظ بها مما تعلمتها من الإنجليزية زمان في المدرسة، أفهم أنها كلها رسائل من شركات سياحية أو شركات أغذية أو أدوية والأفضل أن أمسحها. أدلتها يعني. كلمة ديليت سهلة. لم أكن في حاجة أن أعرفها من أحد أو أبصت عنها في قاموس. فهمت معناها من قبل من حديث فتاة عصبية كانت تركب معي الميكروباص آخر الليل. لم يكن غيرها معي، أنا في مقعد القيادة وهي آخر مقعد في الخلف.

قالت لي فجأة:

- خلى بالك أنا مش سهلة. يعنى ما تفكرش تعمل حاجة غلط.

اندهشت جدا. قلت لها:

- يا بنتى أنا فى مقام والدك، وح أوصلك مدينة نصر ومش حاركب كمان حد غيرك فى السكة علشان تطمئنى.

صرخت وقالت:

- لا لا.. والنبي ركب اللى تقابله الله يخليك.

ركوب غيرها فيه حماية لها. هكذا كانت تفكر. لابد. رغم أن حوادث الاغتصاب من سائقي الميكروباصات غالبا تتم آخر الليل، وعندما يكون الميكروباص خاليا إلا من السائق وامرأة واحدة أو فتاة أو حتى اثنتين. يقف السائق لشاب أو شابين، ويذهب بالجميع إلى مكان بعيد خال، فيتضح أن الشاب أو الشابين صديقان للسائق، ويهجم الجميع على المرأة أو الفتاة أو الاثنين. كل الحوادث التى تنشرها الصحف تكون على هذه الصورة. أساء هؤلاء السائقون إلى المهنة كلها. لا يفكر أحد فى الحقيقة، أن ذلك يحدث من سائقين غير محترمين، عادة خريجي سجون أو هارين من أحكام، ويعملون فى أماكن بعيدة، عشوائية، صفط اللبن مثلا والمريوطية والوراق والحوامدية فى الجيزة، وعزبة النخل والخصوص فى عين شمس، والسيدة عيشة ومنشية ناصر والمقطم. فى كل مصر الحقيقة. الواحد مبقاش عارف البعيد من القريب. المهم كيف عرفت معنى delete، سامعوني أكتبها كما هى بالإنجليزية حتى تصدقوني. رن جرس موبايل الفتاة فجأة بصوت وموسيقى أغنية حلوة أوى: «أنا لك على طول خليك ليا» لعبد الحليم حافظ. قلت أكيد ذوقها حلو. لكن سمعتها تصرخ: «أنا خلاص دلت كل رسايك، مسحتها يا ... يا ... وحافير الإيميل بتاعي كمان ورقم الموبايل. كفاية على أمك لحد كده». لا حول ولا قوة إلا بالله. كل هذه القذارة تخرج من كل هذا الجمال. كانت جميلة والله هذه الفتاة. آدى الله وآدى حكمته. المهم عرفت أن delete يعنى يسمح. وبعدها بدأت أدلت الرسائل الإنجليزية. لكن كلمة forward وجدتها صعبة. أعرف أن معناها للأمام. لأعبو الكرة مثلا فيهم فراودة وباقات. الفراودة دائما قدام. لكن ما معنى قدام هنا. لم تركب معى فتاة أخرى تتحدث فى الموبايل وتذكر كلمة فوروارد، بكلام حلو أو لا مؤاخذه... مش حلو. سألت ابن الجيران أفهمنى أنها تعنى تحويل الرسالة القادمة من شخص إلى شخص آخر. يعنى أدوس كليك على forward تذهب الرسالة إلى شخص، أو حتى أشخاص، يكون عندي إيميلاتهم. وعلمني الشاب كيف أحفظ بإيميلات الآخرين الذين يمكن أن يرأسلوني أو لى إيميلات أو مواقع أراها مهمة. مثل موقع إدارة المرور والرخص لأعرف ما يجب أن أدفعه من غرامات ورسوم فى حال تجديد رخصتى أو رخصة الميكروباص. وطبعا لم أحفظ بهذا الموقع، جربت مرة أن أدخل عليه فوجدته معطلا وجربته مرة أخرى فوجدته معطلا ثم قلت لنفسى حتى وإن عرفت هل سيغينى ذلك عن دفع الإتاوات هناك لمن سيكشف على الميكروباص أو من يجلس وراء أى شبك... لا داعى.

وجربت أن أحفظ بموقع إدارة السجل المدنى لاستخراج شهادات الميلاد، أو البطاقات، ووجدته أيضا معطلا. ثم إننى لن أستخرج شهادة ميلاد مرة أخرى ولا زوجتى. لم أحفظ بعنوان أى موقع مهم ولا إيميل أى مكان مهم. حكومتنا لا يمكن أن تسهل علينا الحياة إلى هذا الحد. وإلا ما كانت الطواوير أمام مكاتب السجل المدنى وإدارات المرور. لكنى أيضا لم أحفظ بعنوان أحد من شركات الدعاية التى ترأسلنى، ولا أى شخص، لأنه لا يوجد من يرأسلنى. لذلك أطمع أن تقبلنى الست روضة صاحبة الجروب. هى لم تقل لنا ما إذا كانت متزوجة أم بنت بنوت. شكلها فى الصورة يقول إنها بنت بنوت، ولو كانت متزوجة تكون متهنية جدا، الله يبارك لها، ويبارك فى كل من ينضم إلى الموقع. ولا تنتظروا منى أن أكتب شيئا آخر، أنا كبتت لتعرفوا أنى جاد فقط ومحترم. كذلك لا تنتظروا منى أن أرسلاكم... ولا أريد أن أتعبكم وترأسلوني. أريدكم فقط أن تتقذوني من حالة التذليل وتنتقلوني إلى حالة الفوروارد. يعنى كل من يريد أن يرسل رسالة

مثلا يرسلها لى أولا ويصد لى من أحولها إليه، وأنا أقوم بذلك. سأحفظ إيميلاتكم فلن تكون هناك مشكلة فى ذلك. وسأحفظ إيميلات كل من يقبل بعد ذلك فى الموقع. اعذرولى لأنى لم أقرأ صفحات الذين تم قبولهم. لا تنتظروا منى رأيا فى شيء. أنا خلاص، الدنيا ورائى والدنيا أمامكم. أنا قرأت فقط صفحة الست رضوى وتعليماتها، وطالب الانضمام، وسأشعر بقيمتى جدا وأنا أقوم بالفوروارد، خصوصا إذا انضم للجروب فعلا خمسون عضوا. ح أكون فرحان قوى. ما فيش أحسن من أن حياة البنى آدم كلها تكون كلها فوروارد. وسأنسى ابنى وبتنى. ابنى ناضج ورشيد وفى أرض النبى. فيه أحسن من كده؟ وبتنى متزوجة من ابن خالتها. فيه أضمن من كده؟ لا أظن.. واعذرولى لأنى لم أستطع إضافة صورة لبياناتى، أنا سعيد لأنى عرفت أكتب على الكمبيوتر. طول عمرى أكتب على الآلة الكاتبة. ابنى قال لى برضه قبل ما يسافر إن الكى بورد زى الآلة الكاتبة.. بصيت لاقيته فعلا زيه، وابن الجيران علمنى إزاي لما أكتب أحفظ اللى كتبتة أو أبعتة لحد attachment رينا يخليه.

بصراحة سألت إزاي أضيف الصورة، قالوا لازم اسكانر، لقيتها كلمة صعبة قوى، قالولى أو تحولها من أى مكان انت مخزنها فيه فى الكمبيوتر، قلت مخزنتش صور قبل كده. قالولى يبقى لازم اسكانر. قلت أحسن تتخيلونى... أكيد حتتخيلونى صح لأنى بتكلم بصدق..

\*\*\*\*\*

الاسم: سعاد سعيد

تاريخ الميلاد: ١٩٧٩/٤/٥

محل الميلاد: البيزة

الديانة: مسلمة

التعليم: ثانوية فندقية

العمل: فناة كافيتريا

النشاط: .....

الإيميل: ssaid @ yahoo.com

«معتدش كلام أقوله. رغم أن عندى الكثير جدا. فناة كافيتريا ترى كل يوم أنواعا لا نهاية لها من البشر، لكن لا أظنكم تريدون أن تعرفوا شيئا عن هذا الجو. والحقيقة أنه لا يمكن أن تعرفوه جيدا إلا إذا جربتموه، هو على كل حال سين على طول الخط، أكثر الناس تعاسة، وأكثر من يستحقون الشفقة تجدهم فى هذا الجو. رغم الأجساد اللامعة للنساء وملابسهن، وقوة الرجال والبودى جاردات الذين يقفون على باب البار أو الملهى الليلي. أنا اكتشفت على كثرة ما أتكلم مع الزبائن لا أتكلم مع أحد. لا يريدون إلا جسمى، مهما لفوا وداروا فى الكلام، مهما بدا الواحد منهم حزينا مقهورا، مهما بدا غنيا مبدرا إلا فى حالات نادرة جدا. اكتشف حاجتى إلى الكلام الحقيقى. سمعت عن الفيس بوك الأمريكى والذين يدخلون عليه ويكونون جروبات، وأسمع دائما عن غرف الشات التى يتعرف فيها الناس بعضهم ببعض. قررت أشتري كمبيوتر. كانت المشكلة كيف أفسر ذلك لأبى وأمى فهما غير متعلمين، أبى يقال صغير فى نزلة السمان. بالكاد يكسب عشرين جنيه فى اليوم.. أمى لا تعمل، ونحن خمس بنات. أنا وأربعة آخرون فى سن التعليم.

«أقنعت أمى أن إخوانى البنات يمكن أن يستفدن من المعلومات التى فى الكمبيوتر. لكن أمى قالت دا فيه حاجات

وحشة. قلت لها ساراقب إخوتي بنفسى، نظرت إلى أمى نظرة شك معناها ومن يراقبك؟ أرحمت نفسى من النقاش ووضعتها أمام الأمر الواقع. اشتريت الجهاز بالقسط ودخلت به البيت، بالقسط لأنى أعمل فى كافيتريا ليلية صغيرة جدا. مرتبى مائة جنيه غير التيسر. يعنى لو وصلت لخمسميت جنيه فى الشهر يبقى رضا أوى. أمى لا يمكن أن تفهم أنى أريد أن أتكلم كلاما حقيقيا مع أى أحد. بعد ذلك وجدت هذا الجروب، أعجبنى أنه مصرى مائة فى المائة، اليوم هو الإثنين، سأنتظر قبولى يوم الجمعة. وياريت يكون فيه شات، عايزة أتكلم من قلبى، مش عارفة ليه صاحبة الموقع مقررة أن القبول يوم الجمعة فقط. على كل حال هانت..

لم تقل سعاد أنها دخلت على صفحات من انضموا إلى الموقع يوم الجمعة الماضى، بدأت بصفحة مختار كحيل فلطمت خديها: «ياخرايى ياخرايى». وأنا الى عاوزه أتجوز من الجروب. مهنته أرمل، أكيد بيقتل النساوان»، لكنها استراحت لصفحة باسم السكرى.. هذات وطلبت الانضمام الآن. ولأن الساعة تدخل فى التاسعة مساء أدركت أن موعد عملها اقتررب.

لتكمل صفحات من انضموا من قبل، فيما بعد. الأفضل أيضا بعد أن يتم قبولها. حتى لا تحزن على أى فرصة فى حالة عدم قبولها..

\*\*\*\*\*

الاسم: مريم مراد

تاريخ الميلاد: ١٩٧٦/٢/٢٩

محل الميلاد: القاهرة

الديانة: مسلمة

التعليم: بكالوريوس إعلام

العمل: صحفية

النشاط: .....

الإيميل: marfammarad @ yahoo.com

ستعرفوننى من النظرة الأولى، فأنا صحفية فى جريدة كبيرة، وهذه صورتى التى تظهر فى الصحيفة، ولا يمكن أن أنتحل اسم وشخصية صحفية كبيرة، فهذا معناه أن أدخل السجن... أنا لا أطلب منكم أى برهان على صحة شخصياتكم أو ما تكتبونه، وإذا كان بينكم من يخفى بياناته الحقيقية فربما حين نتقدم فى التعرف على بعضنا لا يهمل أحد منكم من العودة إلى الحقيقة. أنا هنا غيرى فى الجريدة. سأكتفى هنا بالنكت، سأصفكم بالنكت الطازة. لقد شجعنى على ذلك الجدية الشديدة فيما قرأته من صفحات على الموقع. ليس هناك أى قلق نفسى يجعلنى أتحرر كل هذا التحرر الذى ستجدونه فى النكت، ولا يمكن أن تكون صحفية مثلى لها جمهور واسع من القراء تعانى من أى شيء. حياتى مستقرة والحمد لله. دولاب الصحافة مرهق جدا. ربما يكون هذا سببا يضاف إلى جدية ما قرأته لكم، أو سببا يجعلنى أخفف عنكم أثر ما يكتبه بعضكم من قضايا قد تكون أحيانا مرهقة وغير مفهومة. وإليك عينة من النكت. ليس عيبا أن أكون أحد عوامل الترويج عنكم. وأظن أن الترويج من الجنس اللطيف شيء يسعد أى شخص.

.. واحد مجنون ببسال واحد مجنون: تحب تشتغل رئيس جمهورية؟. قاله: هو أنا مجنون....؟

- راجل روح البيت لقى مراته متمكجة على الآخر ولايسة قميص نوم مافيش تحتها حاجة. شافته اضطربت، بص لها واستغرب، شك فيها.. فقد يفتش فى الدواليب وتحت السرير ملقاش حد. فتح البلكونة وكانت الدنيا برد خالص لقى



راجل بالملابس الداخلية واقف يرتعش. صرخ فيه: «إنت مين وإيه اللي جابك هنا؟»، قاله: أنا طيار فى القوات الجوية، الطائرة بتاعتى غربت ونزلت بالباراشوت، واتعلقت فى السلك، وهدموى كلها انقطعت. وقف الراجل مذهول يضرب كفا بكف ويقول: «لا حول ولا قوة إلا بالله، إيه اللي جرى فى الجيش بتاعنا، يوم الألى واحد من القوات البرية، ويوم من البحرية، والنهاردة من القوات الجوية. عليه العوض فى البلد...»

- اتنين قاعدين يحششوا فى المدافن. عدت جنازة. الأول رفع صباعه وقال أشهد أن لا إله إلا الله. الثانى سأل: تعرفه الميت ده؟ قال له: طبعاً، دا الحاج محمود الله يرحمه، كان راجل ولا كل الرجالة. الثانى رفع صباعه وقال أشهد أن لا إله إلا الله. بعد أسبوع قعدوا يحششوا فى نفس المكان، عدت جنازة. الأول رفع صباعه واتشهد. الثانى سأل: تعرفه الميت ده؟ الأول قال له: طبعاً، دا الحاج محمود، الله يرحمه، دا كان راجل ولا كل الرجالة. الثانى رفع صباعه واتشهد. بعد أسبوع كمان قعدوا يحششوا فى نفس المكان، عدت جنازة. الأول رفع صباعه واتشهد. الثانى سأل: تعرفه دا كمان؟ الأول قاله: طبعاً، دا الحاج محمود الله يرحمه. كان راجل ولا كل الرجالة. الثانى بص له وقال له: ياه، دا الحاج محمود اتبهدل أوى يا جدد...

- اتنين مليارديرات من بتوع الأيام دى زهقوا من التحشيش فى مصر. واحد منهم قال للثانى ما تيجى نحشش فى بلد تانية. معانا طيارتنا الخاصة وفلوسنا. الثانى قال له فكرة نروح لبلاد الإسكيمو. خدوا الطائرة والحشيش والعدة وراحوا الأسكيا، قعدوا يحششوا فى وسط الجليد. بعد أسبوع عدى عليهم واحد من الإسكيمو، سألوه: هما النسان عندكم بتلبس أبيض فى أبيض؟ قال لهم لا. سألوه: ولا أبيض فى أسود. قال لهم لا. بصوا لبعضهم وقالوا: أه يبقى احنا ثلثنا مع بطريق! كفاية كده. النهاردة الضميس. بكرة الجمعة. إذا قبلتنى صاحبة الجروب ساكتب لكم نكتا أخرى أجمل.. باى...

\*\*\*\*\*

كانت سامية تدخل على الجروب كل يوم ثم تضعك، إذ تتذكر أنها لن تقرأ شيئاً لمشتريين جدد إلا يوم الجمعة. لكنها سألت نفسها أكثر من مرة: لماذا لم يعاود زاهر السؤال عن الشات معها مرة ثانية.. إذا كان يصطنع الثقيل فهو غشيم. لا يستحق الشات انتظار أسبوع. فالكلام فى الهواء، وإذا أخفق معى سيجد غيرى بسهولة. لكنها أيضاً لم تحاول أن تفعل ذلك. مضى أسبوع تفكر هل تكون لديها جرأة تامر أو باسم أو حتى مختار كحيل. عقدت العزم اليوم أن تكتب. كانت الساعة لا تزال كالعادة بعيدة عن الثانية عشرة ليلاً. الثانية عشرة سيبدأ يوم الجمعة، وقد تبدأ روضة قبول الأعضاء الجدد الذين قد يشغلها بعضهم عما قررت تكتبه. انقطع المطر منذ يومين. سيعود قوياً مع الاقتراب من أعياد الميلاد. الذى تريد أن تكتبه ليس هو ما تفكر فيه منذ أسبوع فقط، بل منذ الصيف الماضى. خوفاً أن تنزلق وتحكى فيتعرف الناس على من تحكى عنهم حتى لو غيرت أسماءهم. هى لا تعرف الكذب، لكنها أيضاً لن تكون أقل شجاعة من تامر وباسم. ثم إنها لن تخسر أكثر مما هى فيه. لتكتب. خلعت الروب. وجلست أمام شاشة الكمبيوتر بقميص النوم، تمتد ذراعاهما العازيتان أمامها فوق الكى بوره، وراحت تنقر فوق الحروف بسرعة.

«الحكاية تصلح لفيلم سينما رغم أنها حقيقة وتحدث دائماً. حكاية صديقة مسلمة أبوها تاجر سراميك كبير. كان فى البداية يستورده، ثم أقام له مصنعا خارج القاهرة، زوجها الأب لشاب من عائلة شهيرة عمره ثلاثون سنة، جميل وقوى، ترك له والده مصنعا للملابس الجاهزة. هى فى الخامسة والعشرين أو أصغر قليلاً. ونحن جيران فى الصيف فى بورتومارينا، وفى الشتاء فى شبرا. فأبى الذى هو مستورد كبير للأدوات الكهربائية، زميل دراسة لأبيها. وكما لم يشأ أبى أن يترك شبرا بعد أن صار غنياً، لم يشأ أبوها، لكنهما فجأة قررا الانتقال إلى القطامية هايتس. طبعاً بين الصفوة ورجال الأعمال. متشابهان فى كل شىء، أبى وأبوها. عصاميان.. قليلاً ما يلتقيان فى الشتاء. كثيراً ما يلتقيان فى الصيف. كل منهما يدير أعماله فى الصيف من بورتومارينا. وإذا التقيا لا يعطيانى فرصة الجلوس معهما. لأننا ولا أمى. ولأن أبى لا

يحب أن تقدم لهما الخادمة أي شيء يشربانه، ويجب أن تفعل أمي ذلك أو أنا نكريما لصديقه، فإنهما حين يريان أمي أو أنا يتوقفان عن الكلام. لاحظت ذلك في الصيف الماضي أكثر من أي صيف مضى، حتى قال كارم بيه لأبي فجأة، لماذا لا تترك سامية تسمعنا، سامية في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، ويجب أن تعرف ما هو تحت الأرض في هذه البلد. كان يومها في ضيق شديد، رغم السيجار الضخم الهافاني بين أصابعه، ثم أضاف: «هانيا تعرف كل شيء رغم أنها في كلية الطب» يأسوع هانيا صديقتي التي أتحدث عنها ليست في الخامسة والعشرين، هي بالكاد تجاوزت العشرين بشهور. لقد تذكرت الآن وهي لم تذهب للسكن مع أبيها بالقطامية، انتقلت مع زوجها للزمالك.

بدأ كارم بيه يتحدث أمامي بجرأة. قال إنه غير قادر على طلبات شخصيات كبيرة جدا في البلد، يقيمون الفيلات والعمارات، يتصلون به تليفونيا ليرسل لهم كميات من السيراميك فيرسلها فوراً، لكنهم لا يرسلون إليه ثمنها أبداً. يعيدون إليه الفواتير ومعها مبلغ لا معنى له. الفاتورة التي تصل إلى مائتي ألف جنيه يعيدونها ومعها عشرون ألف جنيه. والتي تصل إلى مائة ألف جنيه يعيدون الفاتورة ومعها عشرة آلاف جنيه، ولما قسم مرة فاتورة بمائة ألف على فاتورتين أرسلوا مع كل فاتورة خمسة آلاف. كلهم على هذا النحو، كلهم اتفقوا على ذلك. ولما خرج واحد منهم عن هذا الاتفاق السري، وكنت أرسلت له فاتورتين كل منهما بمائة ألف بدلا من فاتورة واحدة بمائتين، أرسل عشرة آلاف مع فاتورة وأرسل الثانية ولا شيء معها. إنهم يفعلون ذلك هنا مع أصحاب المطاعم في مارينا وبورتومارينا، يطلبون وجبات السمك الطازج، والجمبري وفواكه البحر القادمة من فرنسا، ويصل سعر الوجبة إلى أكثر من ألفي جنيه، فيعيدون مع عامل الدليفري الفاتورة ومعها مائة جنيه ولا يحتج أصحاب المطاعم.

قال أبي باسم:

- أصحاب المطاعم يعرضون خسارتهم برفع الأسعار على من لا يفعل ذلك، مثلى ومثلك ومثل الفنانين، ثم ضحك أبي واستمر يتكلم:

- هل تذكر أيام الرئيس السادات؟

- طبعاً.

- هل تذكر كيف كان تداول العملة الصعبة في الأسواق مجرماً قانوناً؟

- طبعاً، وكان ذلك يسبب لنا مشاكل كثيرة في بداية عملنا.

- هل تذكر المسئول المهم جدا الذي كان يتصل بتجار العملة، ويطلب من كل منهم مبلغا لا يقل عن مائة ألف دولار بسعر قديم، يقوم التاجر بتجهيز المبلغ في أسرع وقت، وهذا يعني يومين على الأقل في ذلك الزمن. يتصل بالمسئول ليرف له الخبر. ماذا كان يفعل المسئول؟

هز أبو هانيا رأسه وقال ساخراً:

- كان يطلب من التاجر بيع المبلغ لحساب حضرته بسعر السوق الآن، ويرسل إليه الفارق نقوداً مصرية.

قال أبي ضاحكاً:

- كده المسئول لا سرق ولا نهب ولا خد رشوة. عملية مقبولة حتى عند ربنا. دا كان ناظر المدرسة لكن التلاميذ أكثر قسوة.

ويضحك أبي، لكن أبو هانيا كان متألماً. قال إن ما يخسرهُ أصحاب المطاعم سهل تعويضه. لكنه يخسر مئات الألوف، لذلك تجرأ مرة وأرسل الفاتورة لمن يظن أنه أكبر رأس فيهم، وطلب منه قيمة الفاتورة بالتليفون بنفسه، فأرسلها إليه كاملة. كانت بأربعمائة ألف جنيه. ولما أبو هانيا نفسه لأنه لم يكن من اللياقة أن يكتبني بإرسال الفاتورة مع مدير مبيعاته من قبل، ها هو حين تكلم بنفسه تحرك فيهم بعض الحرج. المسألة إذن سهلة، وهو المسئول عن كل خسارة مضت.

بعد شهر تمت مصادرة شحنة بودرة سيراميك كبيرة قادمة له من أسبانيا عن طريق البحر. قالوا إنها غير مطابقة للمواصفات. رغم أنها ذات البودرة التي يصنع منها السيراميك كله منذ صار له مصنع في مصر. في الشهر نفسه كانت إحدى السفن تنقل شحنة سيراميك ضخمة من إنتاج مصنعها إلى ليبيا، عرف أن الشحنة كلها فقدت. قيل إن السفينة تعرضت لغرق فأُلقيت بكل حمولتها إلى الماء قرب مالطا. بالليل وهو في غم شديد تلقى مكالمة تليفونية من رقم خاص. دائما تأتيه المكالمات من رقم خاص. ليس معقولا أن يطلب منه أحد سيراميك وهو في هذا الوضع الصعب. قال له المتحدث: ما رأيك؟ ولم يزد.

أبو هانيا رغم ذلك رجل قوي، لا يستسلم، ولا يترك ذلك يؤثر في ضربات قلبه، ويردد أنه لن يسمح لأحد أن يقتله. أقلع عن طلب الفواتير نهائيا، وأصبحت بودرة السيراميك تأتي ومعها أنواع أخرى من البودرة. الآن هو لا يخسر أبدا. يلبي الطلبات بسرعة ويرسل معها الفاتورة فقط ب ألف جنيه لا يزيد. تعود الفاتورة ومعها مائة جنيه. تماما كأصحاب مطاعم السمك. لكنه الآن سعيد، يقول ذلك ويضحك. حتى هانيا التي صارت تعرف كل شيء صارت سعيدة، وحين سألها خائفة عن صحة ما يقوله أبوها ضحكت وعزمتني على حفل راقص. ولأني سهرت كثيرا في كل كافيتريات مارينا وبورتو مارينا ولم ألق هانيا أبدا في أي منها، سألتها:

.. في أي نايت كلوب هانيا؟

.. في أجمل نايت كلوب في الدنيا

.. جديد هنا ده؟

.. من الحرب العالمية الثانية

كانت الساعة العاشرة ليلا. أخذتني في سيارتها الشيروكي البيضاء، على غير عادة الألوان في السيارات الشيروكي، وخرجنا إلى الطريق الساحلي في اتجاه الإسكندرية.

.. على فين يا هانيا؟

.. هتعرفي كل حاجة دلوقتي.

قالت باسمه. وزادت من سرعة السيارة. لم يستغرق الأمر عشرين دقيقة. تجاوزت السرعة مائة وخمسين كيلومترا في الساعة، وكنت في رعب شديد. بدأت تخفض من سرعة السيارة. قالت:

.. هنا سيدى كرير. احفظي المكان كويس

ل عشرة كيلومترات تقريبا أرى مضات متقطعة من شباب يقف في الظلام بجلابيهم البدوية، ومضات يرسلونها من بطاريات صغيرة. قالت هانيا:

.. دول بببيعوا حشيش وبودرة. قبل ما تسألني يعني.

سألت بدهشة.

.. كل دول؟

.. وأكثر

.. والبوليس سايبهم؟

قالت ساخرة!

.. بوليس!

وانطلقت تضحك. ثم قالت:

.. يا سامية يا مغمضة أقرئي اليقظ وأسماء القرى السياحية علشان لو جيتي لوجدك.

- أنا لا يمكن.

- هنشوف.

واستمرت تضحك ودارت بالسيارة عند أحد المنعطفات.

- هنرجع؟

- طبعاً

عادت تضحك ثم توقفت بعد قليل. كان هناك خمس سيارات فحمة تقف جوار سور قرية كرير، وامرأة شابة تقف تحت عمود نور ترتدى بنطلون جينس وتي شيرت قصير، وتحمل على ذراعها طفلاً لا يزيد عمره عن عام.

- أهلاً يا جميل

قالت المرأة حاملة الطفل. رأيت سيارتين تنصرفان من أمامنا وسيارة تصل خلفنا. قالت هانيا ضاحكة للمرأة الشابة:

- انتى على طول شايلة الولد ده؟

- أمال أعمل ايه؟

- هو هو كل سنة ما بيكبرش؟

- ياغيره ياروحى، كام تذكرة؟

- عشرة.

كنا لازلنا فى السيارة. مدت المرأة الصغيرة حاملة الطفل يدها الأخرى من الشباك المجاور لى بكيس بلاستيك صغير، أخذته هانيا ثم ناولتها رزمة أوراق مالية فئة مائتى جنيه، وانطلقت بسرعة فى طريقها إلى مارينا.

- بضاعتنا ردت الينا.

هتفت ضاحكة

- يعنى ايه؟

- ما دام مش عايز يدخلها البيت.

كانت تعنى والدها، وكانت سيارات أخرى تصل إلى المكان وتقف وأراها فى المرأة الجانبية على يمينى، ثم لم أعد

أرى شيئاً. لقد ابتعدنا وصرنا أمام سور قرية الدبلوماسيين.

- هنا أمان.

قالت هانيا وأخرجت من الكيس البلاستيك ورقة صغيرة مغلقة فى حجم كيس الشاي ليبتون، فتحتها بعناية وأنا أنظر إليها غير مصدقة.

- هانيا بلاش.

- يعنى أموت؟

هكذا قالت وهى تنظر إلى كيس البودرة بتركيز شديد، ثم ألقته بعناية على راحة يدها اليسرى. أغمضت عينيها وأخذت نفساً عميقاً وأخرجته، واقتربت بأنفها من راحة يدها وزمت شفتيها وأخذت النفس المطلوب من أنفها. اختفت البودرة من فوق راحة يدها.

أدركت أنا أنها لا تفعل ذلك أول مرة. آثار بياض لا تزال على راحة يدها، وعلى أنفها. قربت يدها من أنفها من جديد ودعكتها فيه، ثم تراجعت إلى الخلف فى ارتباك شديد. تملكنى الرعب.

- هتعرفى تسوقى؟

- أنا هاسوق أحسن سواقة.

قالت وانطلقت بالسيارة بسرعة لا يمكن تخيلها. صارت السيارة طائرة ولا أقل. لاحظت رعبى.  
- شئى لك شمة تلاقى العربية ماشية بالراحة خالص.

قالت ثم ضحكت. سنعود إذا إمارينا ثم إلى المكان القديم التى قالت إننا سترقص فيه. لمن التذاكر الباقية إذا؟ إلا  
أنها ونحن نتقرب من مارينا انحرقت إلى اليسار وأخذت طريقا جانبيا ويهدوء هذه المرة. قالت:  
- عارفة رايحين فين؟  
- لا..

- رايحين الحرب العالمية الثانية.

ثم ضحكت بقوة وقالت:

- أنا مش عارفة الثالثة مش بتقوم ليه؟

توقفت أمام البوابة الصغيرة للسور المنخفض الذى يحيط بالحديقة أمام المقابر الإنجليزية لضحايا معركة العلمين..  
قرأت ذلك أعلى البوابة الكبيرة المبنية والتي تؤدي إلى المقابر خلفها، شواهد القبور كانت تظهر من بعيد بارزة أعلى  
الأرض متفرقة فى كل مكان. ظهرت ثلاث سيارات بى إم دبليو ومرسيدس وجيب فى الحال توقفت جوارنا، نزل منها  
جميعا خمسة شباب وثلاث فتيات يرتدين شورتات ساخنة، مثل هانيا ومثلّى، وفوقها تشيرتات قصيرة تكشف الذراعين.  
كان الشباب أيضا يرتدون شورتات وتشيرتات. (تاتوز) كثيرة على أذرع الشباب وأكتافهم وكذلك الفتيات. ما إن رأى  
الجميع هانيا ترفع الكيس البلاستيك الصغير وسط الضوء الشحيح للنجوم والقمر الهلال حتى جروا إليها صائحين:  
(عاشت هانيا فيفا هانيا) وكأنهم لم ينتبهوا لى. لا أحد يهتم بوجودى. أعطت هانيا كلا منهم تذكرة فجروا إلى كل  
ناحية عدة خطوات، وراح كل منهم يفتح تذكركه ويشمها.

- غريب المكان ده يا هانيا. ليه جيتى هنا؟

- مشاركة لشهداء الحرب العالمية الثانية.

كثيرا ما سمعت وقرأت عن مقابر ضحايا معركة العلمين. مقابر الكومنويلث. ومقابر الفرنسيين القريبة واليونانيين  
ومقابر الإيطاليين والألمان البعيدة من هنا. هذه أول مرة أقف أمام مقابر الكومنويلث. ولم أر من قبل أيضا مقابر  
الشعوب الأخرى. لم يخطر ببالي أن تكون زيارتى الأولى للمكان على هذا النحو بالليل. قفز الجميع السور الذى لا يرتفع  
عن متر واحد، وجروا ناحية البوابة المفتوحة التى ستأخذهم إلى المقابر. أمسكت هانيا بيدي لأقفز السور معها، ولم  
تتركها فصرت أصرى أيضا معها. القمر الهلال فى السماء والنجوم ترصع السماء كما ينبغى فى الصحراء، وأماننا وحولنا  
مقابر منخفضة عليها شواهد تحمل أسماء الضحايا ورتبهم العسكرية ونوع الفرق المسلحة التى كانوا بها، وحولهم  
أشجار قصيرة فى كل مكان، ولا أحد غيرنا. وقفت أقرأ شواهد القبور وأمشى مسحورة بينها. طيارون ومشاة وجنود  
مركبات ونافغو قرب ومفجرو الغام وناقلو مؤن وجنود إشارة وحرس حدود و...و...و... إنجليز وسكوتلنديون وأستراليون  
وإيرلنديون وأفارقة وهنود. جرت إلى هانيا وجذبتنى من ذراعى لأعود حيث يقف الجميع.

- تعالى بالنهار أحسن وإقربى على مهلك وادرسى كمان إذا كنتى عايزة. فيه كمان إسرائيليين رغم أن إسرائيل ما  
كانتش موجودة وواحد سودانى.

وضحكت ضحكة مجلجلة ثم قالت:

- كل الناس دى سابت بلادها علشان تموت هنا فى العلمين.

رد أحد الشباب:

- وعلشان احنا نيجي كل ليلة بعيد عن الأحياء ولاد الكلب.

انطلقت الضحكات من الجميع.

- هيا دي الدنيا يا سامية آخرتها كده بحرب أو من غير حرب.

وكانت تفتح تذكرة الهيروين الأخيرة وتقول:

- يا ريت بس حد يفتكرنا وييجي يطل علينا. تفتكرى هنعرف يا سامية؟ هنعرف يعنى إن حد جه وطل علينا؟

كانت تقرب راحة يدها اليسرى إلى وجهه بعد أن أفرغت فوقها التذكرة. إلى جوارى تقدم شاب قوى، وضع يده برفق على رأسى من الخلف.

- شعرك حلو أوى.

لم أرد. كان هو يضغط رأسى برفق لأنحنى على يد هانيا. لم أكن بحاجة إلى يد أحد. كانت أنفى تنجذب بقوة إلى يد هانيا لكنى فجأة قلبت يدها لتسقط البودرة ثم نفخت ما تبقى بقوة ليطير فى الظلام وكانت هى تصرخ:

- كده ضيعتى خمسميت جنيه؟

قلت يهدوء:

- أنا معاكم من غير بودرة.

ورأيت إياي الشباب تمتد تحت تشيرتات الفتيات. ترفعها إلى أعلى ثم تغلعهن عنهن، ثم ترد إلى شورتات الفتيات تنزلها عنهن. كذلك تفعل الفتيات مع الشباب، وهتف الذى اقترب من هانيا ليفعل ذلك:

- كل واحد يختار الميت اللى يحبه.

- أنا عند الطيار الإيرلندى

- وأنا عند الطيار الأسترالى

- وأنا عند عازف القرب الأسكوتلندى.

وأنا تركت نفسى للشباب القوى يرفع عنى التشيرت من الخلف ثم يديرنى إليه. وامتدت يدها إلى الشورت لينزله أيضا.

- تعالى معايا عند الصافى النعيم.

- مين ده؟

- العسكرية السودانى اسمه حلو قوى. زى الجنة.

وضحك وحملنى عارية إلا من ملابسى الداخلية بين يديه، ومشى بسرعة وأنا أنظر إلى القمر الهلال البعيد، وآلاف

النجوم التى لا تشعر بنا، وأرى هانيا وقد ابتعدت مع صديقها كثيرا عن الجميع. وما إن أنزلنى إلى الأرض حتى نظرت إليه بعمق.. سأله:

- مش هانيا متجوزة؟

أخذنى فى حضنه وامتدت يدها من الخلف تغلخ عنى السوتيان وأنا أسأله:

- ازاي بتعمل كده؟

همس..

- جوهنا دلوقتى فى اليخت مع الجروب بتاعه. وبعدين ما تسألش كثير علشان أنا مش عايز أفكرك بجوزك..

كيف عرف أنى متزوجة. من الدبلة فى يدى. لايد. كنت أنا أيضا أخلع عنى التشيرت ولم ينتظر هو أن أنزل عنى

الشورت لكنى أمسكت به، بالشورت. وهمست وأنا أشتعل بالنار:

- لا. كفاية كده. أرجوك.

وكان ضيق كبير يكاد يفجرنى. سمحت بكل القبلات الممكنة والأحضان. تركت يديه خلفى على كل مكان وتعبت فى كل مكان وأنا أتعذب. الزنا هو الطريقة الوحيدة لتطلقنى الكنيسة، لتوافق على طلاقى، لكنى لن أزنى. لن أسمح لهذه اللافئة أن تعلق فوق رأسى طول حياتى. لماذا تزنى هانيا وهى مسلمة؟ يمكن لها أن تخلع زوجها كما هو متاح فى الإسلام. هل الحرية فى هذا الوضع أفضل وأجمل؟.. لا أظن. أنا أحسد المسلمين ..

\* \* \* \* \*

قامت سامية عن الكمبيوتر شبه مخدرة. تمطت وفردت ذراعيها إلى نهايتهم. بسرعة أدركت أنها اعترفت بشكل ما أنها فى مأساة مع زوجها. بسرعة عادت إلى الكمبيوتر ونظرت إلى السطور الأخيرة..

غيرت جملة: «الزنا هو الطريقة الوحيدة لتطلقنى الكنيسة، لتوافق على طلاقى»، جعلتها: «الزنا هو الطريقة الوحيدة التى لا أستطيع أن أدافع أمامها عن نفسى. ستطلقنى الكنيسة. ولا أريد». وتهدت فى ارتياح. كانت الساعة قد تجاوزت الثانية عشرة. لقد انضم إلى الموقع ثلاثة أشخاص.. صاحبة الموقع لا تنام، لم يصل فريد بعد رغم أنه لا مطر الليلة. لقد بدأ إذن يوم جديد.. لكنها لا تريد أن تقرأ أحدا الآن. كما أنها حقيقة ارتاحت بعد ما كتبت، ثم فكرت فجأة هل يجب فعلا أن تعترف للناس، كما قال تامر فى صفحته، تشعر بالراحة.. تكفيها هذه الراحة التى تشعر بها الآن بعد الكتابة ولا يجب أن تضيف ما كتبتة إلى صفحتها. ستحتفظ به فى مكان ما بالجهاز. زوجها، فريد، عموما لا يفتش وراءها ولا يجب أن تخلع ملابسها الليلة. ملابسها الليلة مثل غطاء من الراحة، ولا تبدد اطمئنانها، لا يجب لفريد - الذى صار يتأخر كثيرا هذه الأيام، سواء هطل المطر أم انقطع - أن يلمس جسدها، رغم أنه لا يفعل ذلك..







## هوس الاتصالات جان بودريار

ترجمة: حسن طلب

### تقديم

يعد الفيلسوف الفرنسي "جان بودريار Jean Baudrillard" - ٢٠٠٧/١٩٢٩ - من أهم مفكرى (ما بعد الحداثة) ومن أبرز منظريها؛ بل ربما يكون أكثرهم إثارة للجدل وتعرضا للنقد. وقد انقسم نقاده ما بين مقدر لفرادته وريادته، فهو كاهن Guru ما بعد الحداثة الجذرية Radical Post-modernism عند هذا الفريق؛ أما الفريق الآخر فلم يَز في السمة الطبيعية لبعض آرائه ودعاواه، ما يستحق أن يؤخذ بجديّة تامّة؛ وبالعكس نقاد آخرون في الهجوم عليه والسخرية من تفكيره المائع الذي تنقصه الدقة المنهجية والوضوح الكافي، وربما بعضهم بسبب الإثارة من خلال أسلوبه التهمكي الصادم. ويبدو هذا الأسلوب واضحا في كثير من مؤلفات "بودريار". لا سيما كتابه المصور عن نقد المجتمع الأمريكي من منظور ما بعد حداثي وهو بعنوان: (أمريكا America) - ١٩٨٨، ويستحق أن يلتفت إليه المترجمون إلى العربية. يبدو هذا الأسلوب التهمكي أيضا في كثير من التعبيرات والجمال التي أطلقها "بودريار" في مناسبات معينة؛ ليس أغربها وصفه لنفسه مثلا بأنه: (مثقف إرهابي Intellectual Terrorist)!

بدأ "بودريار" حياته العملية في المدارس الثانوية، حيث تخصص في تدريس الأدب الألماني وعلم السياسة الاجتماعية، وانشغل في هذه الفترة بنقل بعض المسرحيات من الألمانية إلى الفرنسية؛ ثم بدأ عام ١٩٦٦ ولمدة عشرين عاما، في تدريس علم الاجتماع بجامعة "نانتر Nanterre" بباريس. ارتبط "بودريار" في هذه المرحلة باليسار الثوري، وبدأ ينشر بحوثه حول النقد الماركسي الجديد لمجتمعات الرأسمالية المتأخرة، على نحو ما ظهر في كتابه: (نحو نقد الاقتصاد السياسي للعلامة) - ١٩٧٢. ثم مضى ليدرس الدور الذي تلعبه النزعة الاستهلاكية Consumerism في الحفاظ على الرأسمالية، مدلا على وجهة نظره بوجود نظام للأشياء System of Objects يفضح لعملية تسليع، ثم لا يلبث حتى يعود من جديد في هيئة علامات Signs، لينشأ من هنا ما يسميه "بودريار" بـ (القيمة/ العلامة Sign/ Value)، التي تستغرق بدورها في الإنتاج الكمي الضخم القائم على التكرار Replication، لا من أجل تلبية حاجة المستهلكين، ولكن في المقام الأول، من أجل خلق الإحساس العميق بهذه الحاجة. هنا يبدو كيف أفاد "بودريار" من تطور السيميوطيقا، ليعمل دراسته لأنساق العلامة Sign Systems في خدمة رؤيته الجديدة، التي أوضح فيها كيف أن السلعة والعلامة قد توحدتا في هيئة حلقة تدور حول نفسها، في إطار نسق مغلق للأشياء، حيث ينخدع الضيال الجمعي فيتوهم أن تلك العلامات تشير إلى شيء ما واقعي أو متعين خارج هذا النسق؛ بينما هي في الحقيقة لا تشير إلا إلى طيف أو

شيخ يذكرنا بأشباح "أفلاطون"! وهو ما ابتدع له "بودريار" هذه التسمية: (Simulacrum).  
 كم أعجزتني ترجمة هذا المصطلح إلى ما يقابله عربياً في كلمة مفردة؛ ولأنّ مجمع اللغة العربية غائب، وعاجز  
 عن متابعة المصطلحات الجديدة في العلوم الإنسانية وتعريبها، منذ رحيل رئيسه الأسبق "إبراهيم مدكور" رحمه الله،  
 حيث اتسعت كراسي المجمع من بعده لكل من يعلم ومن يجهل! فلم يبق أمامي إلا أن أستهدي بمن سبقني إلى  
 تقديم "بودريار" من الجادين الثقات؛ وهم على أية حال قلّة نادرة؛ ولعل أهمهم هو "شاكِر عبد الحميد" الذي ترجم  
 ذلك المصطلح إلى: (الصورة المُحاكيّة)، وهو اجتهد يُحمد له، فالمصطلح فيه ظل من معنى التصوير، وفيه من معنى  
 المحاكاة ظل؛ غير أن فيه ظللاً آخرى لمعان ودلالات لا يصح إغفالها إلا إذا ضحينا بدقة الترجمة وشمولها، فيه مثلاً  
 إحالات إلى (الطيفية) أو (الشبيحية) وسائر ما يشي بالوهم مقابل الحقيقة، أو الزيف مقابل الصحة، أو الصورة المنسوخة  
 (وربما الممسوخة!) مقابل الأصل. ولعلنا نحتاج إلى جملة كاملة إذا ما أردنا ترجمة وافية لمصطلح (Simulacrum)،  
 فنقول مثلاً: (الصورة التي تزيع الأصل لتوهمنّا أنّها هو)، بيد أن هذا لا يدخل في باب الترجمة، إنما في باب التفسير  
 والشرح؛ ولذا أجديني أرشح عبارة: (الصورة الناسخة) لتكون هي المقابل المؤقت لذلك المصطلح البودرياري؛ ولولا منقنة  
 الالتباس لاقتحمت أيضاً: (الصورة الماسخة)، أو حتى (الممسوخة)، لأنها تجمع بين الفاعلية والمفعولية.  
 ويلزمنا مثل هذا التوقف أمام مصطلحات "بودريار" الأخرى المهمة، فنحن لا نستطيع أن نفهمه دون أن نستوعبها  
 هي أولاً، ومنها مصطلح: (Simulation) المشتق من المصطلح السابق، وهو يشير إلى عملية (النسخ) أو (المسخ)، حيث  
 الصورة Image والإنسان والواقع والآلة تنفجر كلها معاً من الداخل، وتتصهر لتندوب معالم كل منها الخاصة في كيان  
 هلامي جديد، هو بعينه الصورة المنسوخة، أو الصورة المُحاكيّة (Simulacrum) لمن يفضل اقتراح "شاكِر عبد الحميد"،  
 ومن تلك المصطلحات أيضاً مصطلح: (Hyperreality)، الذي يمكن أن يترجم إلى: (الواقع المطموس) أو (المغيب)،  
 وهذا الغياب هو النتيجة المحتومة لعملية (النسخ) السابقة؛ فانصهار الصورة والواقع يؤدي بالضرورة إلى أنه لا يعود  
 بإمكاننا التمييز بينهما، ولا بين الحقيقي والخيالي، ولا بين السطح والعُمق؛ وهكذا يقرر "بودريار" أننا لم نعد في حاجة  
 إلى أنماط التمييز الماركسية بين البنية الفوقية والتحتية مثلاً، ولا بين السطح والعُمق، حيث لا توجد أعماق على الإطلاق؛  
 وعلى هذا فالماركسية عليها أن تتخلى عن فكرة أن (السوق) وراء كل شيء، فالسوق أصبحت توجد الآن في كل شيء،  
 لكنها ليست وراء أي شيء على الإطلاق. ويتغذ "بودريار" من (ديزني لاند) مثلاً مشهوراً على الواقع المغيب، فهي مجرد  
 فضاء سحري يُقدّم على أنه عالم خيالي، ليجعلنا نعتقد أن ما سواه هو الواقعي، بينما لم يعد هناك شيء واقعي بالمرّة،  
 لا في (لوس أنجيلوس) ولا في الحياة الأمريكية قاطبة؛ حيث لا يوجد غير الواقع المطموس أو المغيب Hyperreality،  
 فوجود (ديزني لاند) هو كوجود السجون التي تحجب وحدة المجتمع فتقسمه صورياً إلى أرباء خارجها ومذنبين داخلها.  
 ومع صدور كتابه: (مرآة الإنتاج)- ١٩٧٢، بدأ "بودريار" يتوجه بعيداً عن الماركسية، بعد أن استبان له كيف أنها  
 فشلت في توجيه نقد جذري للرأسمالية، فغرقت هي نفسها في المستنقع البورجوازي الذي جاءت لتدريه! وفي كتابه  
 (التبادل الرمزي والموت)- ١٩٧٦، حاول "بودريار" أن يخطو نحو القطيعة الحاسمة معها، ليجعل من نفسه نبياً يبشر  
 بفكر جديد قائم على أسس مختلفة ورؤى معارضة، مثل فكرة: (نهاية الاقتصاد والإنتاج The end of economy and  
 production). وعلى نحو ما تعزّي فكرة (نهاية الأيديولوجيا) إلى المفكر الاجتماعي الأمريكي "دانييل بي Bell" (١٩١٩/...،  
 في كتاب له مشهور صدر بهذا العنوان عام ١٩٦٠؛ فإن فكرة: (نهاية التاريخ) يمكن أن تعزّي إلى "بودريار"  
 الذي أعرب عن تطلعه إلى نهاية التاريخ، استناداً إلى رؤيته التي تطمح إلى وضع حد لاغتراب الإنسان المعاصر، فنحن  
 عنده لسنا مغتربين إلا لأننا نعيش في قلب التاريخ، ولذا فنهاية التاريخ ضرورة لازمة لنهاية الاغتراب. وقد أغرت هذه  
 الفكرة "فرانسس فوكوياما F. Fukuyama" - ١٩٥٢/... وغيره ممن جعلوها شعاراً براقاً؛ وملأوا بها الدنيا ضجيجاً.

وكثيرا ما تدوب الحدود بين الفنان والمفكر في شخصية "بودريار"، فيرسل لخياله الغنان ليتتج ما يشبه روايات الخيال العلمي، مبشرا بعلم جديد هو (علم الحلول الخيالية Imaginary Solutions)؛ فهو يتنبأ في كتابه المشار إليه، بأن النظم كافة ستقلب ضد نفسها عندما تبلغ عملية (النسخ) حدما الأقصى.

أما أفكار "بودريار" حول (هوس الاتصالات) التي نشرها عام ١٩٨٣، فهي خلاصة اهتمامه بتحليل أثر التكنولوجيا الحديثة، الذي بدأ عام ١٩٦٧ حين عرض كتاب "مارشال مكلوهان McLuhan M. عن فهم أدوات الاتصال Understanding Media. وقد انتهى "بودريار" في هذا العمل وفي كتابه التالي عن (الإغراء Seduction)، إلى أن انصهار الصورة بالواقع قد أدى إلى زوال المسافة اللازمة بين الذات والموضوع، فلم يعد هناك (مشهد Scene) ولم تعد هناك مرآة، لأنه لا مشهد ولا مرآة بدون مسافة بين الراي والمرئي، بين الإنسان والشيء، وهكذا حلت الشاشة والشبكة محل المرأة والمشهد، فتحول الإنسان نفسه إلى شاشة أو إلى طرف في شبكة بين أطراف لا متناهية، وهذا هو (الفحش) الذي أسقطتنا فيه التكنولوجيا المعاصرة؛ فالسيارة مثلا لم تعد مشهداً ولا مرآة، بعد أن ذابت المسافة بينها وبين صاحبه، ليصبا معاً جزءاً من شبكة أو من شاشة هائلة، على نحو ما يوضح «بودريار» في هذا المقال:

العينية والنصيب اللعين<sup>(٣)</sup>.

هذا كله لا يزال موجوداً على نحو معين، وهو من جهة أخرى يخفى تماماً. إن وصف هذا العالم الأليف في مجمله - هذا العالم الإسقاطي والمتخيل والرمزي - يظل مطابقاً لحالة الشيء باعتباره مرآة ومشهداً Scene: ها هنا مشهد أليف معتاد، إنه مشهد الداخل، ذو الفضاء الزماني الخاص (الذي يرتبط فوق هذا بالفضاء العام)، حيث الثنائيات المتعارضة: ذات وموضوع، عام وخاص، لا تزال دالة، نحن هنا في عصر اكتشاف الحياة اليومية واستكشافها. وينشأ ذلك المشهد الآخر عن ظل المشهد التاريخي، إذ في حين يكون المشهد السابق قد خضع بصورة متزايدة للاستثمار الرمزي، يبقى المشهد الأخير غير مستثمر سياسياً.

غير أن المشهد والمرآة ما عادا موجودين اليوم، وحلت محلها الشاشة والشبكة، والمسطح الأصم Nonreflecting حل محل التجاوز الانعكاسي Reflexive Transcendence للمرآة والمشهد، إنه مسطح كامن تجرى فوقه العمليات، مسطح أدوات الاتصال الصقيل الجاهز للعمل.

إن شيئاً ما قد تغير، ذلك أن نمط الإنتاج والاستهلاك الفاوستي Faustian والبروميثي Promethean (وربما الأوديبي Oedipal)، قد أفسح الطريق لعصر الشبكات

ما عاد هناك من نظام للأشياء Objects، وقد تضمن كتابي الأول نقداً للشيء باعتباره حقيقة سافرة وجوهراً مادياً Substance وواقعاً وقيمة عملية<sup>(٤)</sup>. في ذلك الكتاب تم النظر إلى الشيء على أنه علامة Sign، لكنها علامة كانت لا تزال مثقلة بالمعنى. لقد تدخل في ذلك النقد منطقتان أساسيان؛ فهناك منطق الصورة الطيفية Phantasmatic، التي ترجع في الأساس إلى التحليل النفسي Psychoanalysis بما فيه من مطابقات Identifications وإسقاطات، ومن أفق التجاوز Transcendence المتخيل بكامله، ومن قوة وصيغة جنسية Sexuality تعملان بامتياز على صعيد الأشياء والوسط المحيط، على النحو الذي يعمل به محور البيت/السيارة (الكمون والتجاوز)؛ والمنطق الثاني منطق اجتماعي مختلف، يتسم بأنه يرجع إلى علم الاجتماع المتفرع بدوره عن الأنثروبولوجيا: [الاستهلاك باعتباره إنتاجاً للعلامات، وللتفاضل حسب المقام والمنزلة]. ووراء هذين المنطقين اللذين يعتبران على نحو ما وصفيين وتحليليين، هناك في الواقع حلم التبادل الرمزي، والحلم بمكانة الشيء والاستهلاك بغض النظر عن التبادل والاستعمال وعن القيمة والتكاثر. بعبارة أخرى: هناك المنطق القرباني Sacrificial للاستهلاك وتقديم الهدية والإنفاق، ولمهرجانات الهبات

البروتيني Proteinic؛ إنه العصر النرجسي Narcissistic متعدد الروابط والصلات والمقاربات، عصر التغذية الاسترجاعية Feed back وتعميم السطوح المتداخلة لتتسجم مع عالم الاتصالات ومع الصورة التليفزيونية، إذ أصبح التليفزيون هو الشيء المطلق والأتم لهذا العصر الجديد؛ لقد صار جسمنا الخاص نحن أنفسنا، والكون المحيط بنا في مجمله، أصبح شاشة عرض حاكمة Control Screen.

وإذا ما نظر المرء، فسيري الناس لم يعودوا يُسقطون على أشياءهم ذواتهم، يسائر ما فيها من مشاعر وتصورات، وما لها من نزوات التملك والفقد والحسرة والحسد؛ لقد غاب البعد السيكلوجي بصورة ما؛ وحتى إذا ما أمكن في الأغلب تحديد تلك الأشياء بتفاصيلها، فإن المرء سيشعر بإنها لم تعد موجودة بالفعل، فقد تم استنفادها. وقد سبق "رولان بارت" (١٩١٥/١٩٨٠) إلى توضيح هذا قبل مدة عن السيارة Automobile، حيث حل منطق القيادة Driving محل المنطق فائق الذاتية للتملك والإسقاط<sup>(٣)</sup>، ولم تعد نزوات القوة والسرعة والاستحواذ مرتبطة بالشيء نفسه، وإنما بدلا عنها هناك آلية Tactic من الإمكانيات المرتبطة بالاستعمال للسيطرة والتحكم والتوجيه، إنه اتجاه إلى تفضيل اللعب بالقدرات التي تتيحها السيارة باعتبارها أداة توجيه ونقل Vector and Vehicle، إنها لم تعد من متعلقات العَزم النفسى؛ وفجأة تحولت هي نفسها إلى آلة حاسبة Computer بعجلة قيادة، لا طاقة خلق نهوى بالقوة. لقد أصبحت العربة الآن علبة من اللعب، ولوحة المفاتيح هي الدماغ، والمناظر المحيطة مبسطة كشاشة متلفزة؛ بدلا من القوة المنطلقة الماهولة التي كانتها من قبل.

غير أننا نستطيع أن نتصور مرحلة وراء هذه، حيث تكون السيارة فيها مسرحا لأعمال كبرى، مرحلة تكون فيها شبكة معلومات. إن السيارة اليابانية الشهيرة التي نتحدث إليك لتخبرك تلقائيا عن حالتها العامة، والتي يمكنها ألا تعمل إذا كنت لا تحسن تشغيلها؛ إن هذه

السيارة التي تعد مستشارا ضليعا وشريكا في التفاهم حول أسلوب الحياة، لهي شيء ما - أو شخص ما، فعند هذا الحد لم يعد هناك أى اختلاف - ستكون أنت مرتبطا به، ويصبح الشأن الأساسى هو شأن اتصالك بسيارتك نفسها، إنه اختبار دائم لعضور الذات بإزاء موضوعها الخاص، في مواجهة مباشرة.

وعند هذا الحد ومن السهل أن نرى أنه لم تعد هناك أهمية للسرعة والتبديل؛ ولا أهمية كذلك للإسقاط اللاواعى، ولا للنمط الفردي أو الاجتماعى للمنافسة، ولا أهمية للمقام Prestige. هذا بجانب أن السيارة قد أخذت تُقدس Sacralized انطلاقا من ذلك الوعى منذ زمن مضى، فسائر السرعات متاحة، وكلما زادت القيادة قل الاستهلاك؛ وعلى أية حال، أصبحت السيارة اليوم مثلا بيئيًا Ecological يفرض نفسه على سائر الأصعدة، لم تعد هناك زيادة فى النفقات والاستهلاك والأداء؛ بل هناك بدلا عن هذا الطابع المعتاد والتشغيل الجيد والتأزر بين سائر عناصر المنظومة الواحدة، والتحكم والإدارة العالمية لعناصر الطاقم كلها. إن كل منظومة System تنطوي بلا شك على العالم المألوف، وتشكل نوعا من الحيز الإيكولوجي، حيث يكون على كل ما هو أساسى أن يحافظ على الديكور المناسب، وحيث يجب على سائر الأطراف أن تكون متواصلة معا على الدوام، وتبقى على اتصالها ليكون بعضها ملئًا بالأوضاع الخاصة ببعضها الآخر، وللمنظومة فى مجملها؛ إذ أن جهل طرف واحد معين أو نشوزه أو غموضه، يمكن أن يؤدي إلى مأساة<sup>(٤)</sup>.

إن التحكم الخصوصي عن بعد Telematics Private، مائل لدى كل من يجد نفسه أمام جهاز قيادة لآلة مفترضة، معزول وهو فى وضع السيطرة التامة عن بعده، وعلى مسافة غير معدودة من عالم الأصل Universe of Origin؛ ويعنى هذا القول أنه بالضبط فى وضع رائد فضاء فى كابينة Capsule، إنه فى حالة من انعدام الوزن تستلزم طيرانا دائما فى مدار، وسرعة كافية تحفظه من أن يهوى سريعا إلى كوكبه الأسمى.

إن تحقق البقاء على قيد الحياة داخل قمر صناعي في فضاء معتمد، يطابق عملية قولبة الواقع فضائيا Satilization أو ما كنت قد أسميته [تغيبب الواقع بالتشخيص Hyperrealism of Simulation<sup>(٩)</sup>]، أى تصعيد العالم المعتمد إلى قوة فضائية، إلى استعارة فضائية، مع إلحاق الغرفتين والمطبخ والحمام فضائيا في المدار بالقمر الصناعى المشار إليه أعلاه. إن الطبيعة الأليفية جدا للسكن الأرضى إذ تتجسد فى الفضاء، تعنى نهاية الميتافيزيقا؛ وهنا يبدأ عصر الواقع المغيب Hyperreality. إن ما أعنيه هو هذا: ما كان حاضرا Projected سيكولوجيا وهذينا، ما اعتاد أن يظل حيا على الأرض كاستعارة، كمشهد عقلى أو استعارى؛ هو منذ الآن حاضرا واقعا، بدون أية استعارة على الإطلاق، داخل الفضاء المطلق، الذى هو فضاء النسخ Simulation.

إن هذا مجرد مثال، ولكنه يعنى إجمالا الانتقال إلى المدار الفضائى Orbit، باعتباره أنموذجا Model فضائيا بيئيا لكوكبنا الأرضى الخصوصى ذاته؛ ونحن لم نعد هنا بإزاء مشهد، تشغل فيه النوازع المتشابكة Dramatic للذات بأشائها وبصورها أيضا، فهى قد تم استنزافها. إننا هنا داخل أجهزة التحكم لقمر صناعى بالغ الصغر يسمح فى المدار؛ ولم نعد نعيش حياة الممثل أو كاتب المسرحية، ولكننا نعيش كطرف فى شبكات اتصال متعددة؛ التى لا يزال التلفزيون هو خير ما يمثل مباشرة صورتها المسبقة، ولكنه اليوم هو الفضاء الحقيقى للسكنى Habitation إذ نتصوره مستقبلا وموزعا معا، فهو فضاء الاستقبال والتشغيل كليهما، إنه شاشة التحكم والطرف الذى مُنح قوة التحكم عن بعد Telematic Power، أى القدرة على تنظيم كل شيء عن بعد، بما فى ذلك العمل المنزلى، والاستهلاك بالطبع، واللعب، والعلاقات الاجتماعية ووقت الفراغ. إن ناسخ Simulators وقت الفراغ أو الغطلات فى المنزل، يمكن تصورها، مثل ناسخ رحلات الطيران (التدريسية) لقطبانة الطائرات.

نحن هنا بعيدون عن غرفة المعيشة قريبا من روايات الخيال العلمى Science Fiction، ولكن ينبغى أن يلاحظ من جديد أن سائر هذه التحولات الحاسمة فى الأشياء والبيئة خلال الحقبة الأخيرة، قد نشأت عن نزوع عنيد إلى أمور ثلاثة هى: التجريد الإجرائى Operational الشكلى المتعاطف بصورة مستمرة للأجزاء والوظائف، والعمل على تجانسها Homogenization معاً من خلال آلية أحادية للتوظيف؛ واستبدال الأوامر الكهربائية أو الإلكترونية بالأنشطة والمجهودات الجسدية، ونزعة التصغير الدقيق Minuturization فى المكان والزمان للعمليات التى يكون مشهدها الحقيقى [مع أنه لم يعد بعد مشهداً]، ذا ذاكرة متناهية الصغر Infinitesimal مع شاشة العرض الملحقة بها. وتظهر هنا مشكلة، فبقدر ما تتمادى هذه النزعة الدماغية Encephalization الإلكترونية، ونزعة التصغير المتناهى لدوائر الكهرباء والطاقة، وتحويل البيئة على غرار الترانزستور Transistorization، بقدر ما يتحول سائر ما اعتاد أن يملأ المشهد فى حياتنا، إلى غثاء وزيف، وتقريبا إلى فحش Obscenity؛ لقد أصبح من المعلوم تماما كيف أن مجرد ظهور التليفزيون قد حول بقية المعمورة إلى ما يشبه الإطار العتيق، أى إلى مخلفات بائدة من العلاقات الإنسانية التى يبقى استمرار وجودها الفعلى بيننا، أمراً مريباً. وما إن أصبح هذا المشهد غير قائم بمن يمثّلونه وبما لهم من أخيلة Fancasies، حتى تبلور السلوك من خلال الشاشات وأطراف التشغيل؛ وما تبقى يبدو كأنه مجرد جسم ضخم بلا فائدة، فهو مهجور ومُذان. والواقعى Real ذاته، يبدو جسما كبيرا لا جدوى منه. هذا هو عصر التصغير الدقيق والأمر عن بعد Telecommand والتقدم المجهرى للزمن والأجسام والملذات؛ ولم نعد هناك من قاعدة مثالية من منظور أعلى وبمقياس إنسانى لهذه الأشياء، إن ما تبقى هو التأثيرات المركزة المتناهية الدقة والمتاحة على نحو فوري؛ وهذا التحول من المعيار الإنسانى إلى نظام

من الأرحام الذرية، لهو ملحوظ في كل مكان، حيث هذا الجسم، الذي هو جسمنا، يبدو غالباً على أنه زائد حقاً عن الحاجة؛ فهو في الأساس لا جدوى منه بما يشغله من حيز، ويتعدد أعضائه وتعتيقدها، وبأنسجته ووظائفه؛ ما دام كل شيء قد أصبح اليوم مركزاً في الدماغ Brain والشفرات الوراثية التي تلخص بمفردها التعريف الإجرائي للكائن. إن الريف، الريف الشاسع من الناحية الجغرافية، يبدو كأنه قد صار كياناً قاحلاً اعتباطي الامتداد والأبعاد، فاجتيازه يصيب بالملل حتى لو سافر المرء على الطرق السريعة؛ وذلك بمجرد أن أصبحت سائر الأحداث مركزة في المدن، التي أخذت هي نفسها تنقلص إلى مجرد بقع ضوئية Highlights صغرى؛ أما الزمن، فما الذي يمكن قوله عن هذا الوقت المجاني الهائل الذي أصبحنا نسبح في خضمه! هذا البُعد الذي غدا من اليوم فصاعداً عقيماً في كشفه، منذ أن فتئت لبطية الاتصال علاقتنا المتبادلة، إلى هنيهات متعاقبة؟

وهكذا فإن الجسد، والمنظر الطبيعي Landscape والزمن، أخذت كلها تتوارى شيئاً فشيئاً باعتبارها مشاهد Scenes، والأمر نفسه يصدق على الفضاء (المكان) العام، فقد تم تقليص الساحة الاجتماعية والسياسية باطراد إلى جسم رخو كبير متعدد الرؤوس. إن صناعة الإعلان في صورتها الجديدة - [التي لم تعد من فن الباروك Baroque في كثير أو قليل، ولا هي بالسيناريو الحالم Utopian أو الجذاب عن الأشياء والاستهلاك، بل هي تأثير لمربيات طائفة الحضور من المغامرات والعلامات التجارية والأطراف المتحاورة وفضائل الاتصالات الاجتماعية] - صناعة الإعلان في صيغتها الجديدة هذه تغزو كل شيء؛ بمجرد اختفاء الفضاء العام: (الشارع والهياكل والسوق والمشهد). إن هذه الإعلانات تتحقق، وإذا شاء الأمر تجسد Materialize بكل ما فيها من فحش، إنها تحتكر بظهورها الحياة العامة؛ وحيث لم تعد الإعلانات مقيدة بلغتها التقليدية، فإنها أصبحت تؤسس لبناء Architecture أشياء ما

أو تحقيقها، مثل Beaubourg و Forum des Halles، ولمشروعات مستقبلية (أعني Parc de la Villette)، التي هي هياكل Monuments (أو هياكل مضادة) للإعلان، ليس لأنها ستكون جاهزة للاستهلاك، ولكن لأنها مهية مباشرة لتكون أيضاً مسبقاً لعملية التنقيف وللسلع وحركة الجماهير والتدفق الاجتماعي. هذه هي عمارتنا Architecture الوحيدة اليوم: شاشات هائلة عليها تنعكس الذرات والجزيئات المتحركة؛ ليس هناك من مشهد عام، ولا من فضاء عام، ولكن فضاءات شاسعة من الدوران Circulation والتهوية Ventilation والروابط سريعة الزوال.

ويصدق الأمر نفسه على الفضاء الخاص، إن خسران الفضاء العام قد تم على نحو دقيق بالترزامن مع فقدان المكان الخاص. لم يعد أحد الناس موضع فرجة والأخر لغزاً. إن التقابل المميز بينهما، هذا الاختلاف الواضح بين ما هو داخلي وما هو خارجي؛ يصور بالضبط المشهد المؤلف للأشياء، بقواعد لعبتها وحدودها، ويهيمنه فضائها الرمزي، الذي هو أيضاً فضاء الذات. لقد طمس الآن ذلك التقابل عن طريق نوع من الفحش Obscenty، أصبحت فيه أعمق الأشياء حميمة في حياتنا، ما هي تعيش عليه في الحقيقة وسائل الاتصال Media (عائلة لاود Loud Family في الولايات المتحدة وجماعات الريفين التي تفوق الحصر، أو الحياة الأبوية Patriarchal في التلفزيون الفرنسي). وعلى العكس، فإن العالم بأسره ينكشف اعتباطياً على شاشتك المنزلية: (سائر المعلومات غير المفيدة التي تأنيك من كل الدنيا، كأنها العهر المصغر Microscopic Pornography، فهي عديمة الجدوى ومبالغ فيها)، مثلها مثل المشهد الجنسي الختامي في أحد أفلام الدعارة). كل هذا يفجر Explode المشهد الذي حافظت عليه من قبل المسافة بين العام والخاص في حدهما الأدنى؛ إنه المشهد الذي تم نبذه إلى فضاء محصور، حسب شعبية سرية يعرفها الفاعلون وحدهم. من المؤكد أن هذا العالم الخاص قد تم استبعاده،

إن فحش السلعة ينشأ من حقيقة أنها مجردة وصورية وخفيفة، في مقابل زنة الشيء وصلادته Opacity وماديتها. إن السلعة معلومة، في مقابل الشيء الذي لا يمكن أن يتغلى تماما عن سره؛ فالسلعة تبدي طبيعتها المرئية التي هي سعرها. إنها المكان المتواضع عليه لنسخ Transcription سائر الأشياء الممكنة؛ ومن خلالها ينشأ الاتصال بين الأشياء. ومن هنا كان أنموذج السلعة هو أول وسيط عظيم في العالم الحديث. غير أن الرسالة التي تنقلها الأشياء من خلاله، هي بالفعل رسالة سطحية للغاية، وهي دائما الرسالة نفسها: قيمتها التبادلية. وهكذا لم يعد هناك بالفعل وجود لهذه الرسالة على مستوى العمق. إنها الوسيط الذي يفرض نفسه على دورانه الخالص؛ وهذا هو ما أسميه (احتمالا): الهوس Ecstasy.

ليس على المرء إلا أن يطمس ذلك التحليل الماركسي لتزداد قوته ضعفين أو ثلاثة، لكي يدرك سفور عالم الاتصالات وفحشه؛ هذا العالم الذي خُلف وراءه بمراحل تلك التحليلات النسبية لعالم السلعة، لقد اختزلت الوظائف كافة إلى بُعد مفرد، هو الخاص بالاتصالات؛ وهذا هو المقصود بهوس الاتصال. إن سائر الأسرار والفضاءات والمشاهد قد أبطلت ليبقى بُعد وحيد هو الإعلام، وهذا هو المقصود بالفحش.

إن الفحش الجنسي الساخن في الأزمنة السالفة، أعقبه فحش اليوم البارد الاحتكاكي Contactual والتحريري Motivational عبر شبكات الاتصال. كان الفحش السالف منطويا على نوع من النشاط الجنسي غير الشرعي Promiscuity، ولكنه كان عضويا Organic، فهو كتلافيف الأحشاء في الجسد؛ وهو فوق هذا، يشبه ما أخذ يتجمع حتى تتكون على هيئة عالم خاص، أو يشبه سائر ما يند عن اللفظ، ليبقى محتشدا وراء سكون الكبت. بدلا عن هذا الاختلاط الجنسي العضوي الشهواني الذي يبدو كاشتياك الأحشاء بالأحشاء، فإن الاختلاط الجنسي الذي يسود عبر شبكات الاتصال، هو نوع من الإشباع السطحي، نوع من الاستجداء

إلى الحد الذي يجعلك معزولا عن الآخرين، أو عن العالم الذي أصبح مطوقا بسياج يقبه، وهو واق متخيل، إنه نظام دفاع؛ إلا أنه مع ذلك يقطع الثمار الرمزية للاستيعاد، وذلك أن الغير موجود، والغيرية Otherness يمكن أن تستغفلك لتصير بك إلى الأفضل أو إلى الأسوأ. وهكذا أصبح المجتمع المستهلك يعيش أيضا في ظل علامة الاغتراب Alienation وكأنه مجتمع فرجة Spectacle<sup>١٥</sup>؛ ولكن ما دام الاغتراب قائما، فهناك في الحقيقة فرجة وفعل Action ومشهد؛ فلا فحش هنا، فالفرجة ليست فاحشة على الإطلاق. يبدأ الفحش بالضبط حين لا يبقى هناك ما "تفرج" عليه، فلا يعود هناك مشهد. إن الفحش يبدأ حين يتحول كل شيء إلى السفور والرؤية المباشرة، حين يتعري كل شيء تحت الضوء العنيف القاسي للإعلام ووسائل الاتصال. إننا لم نعد جزءا من دراما الاغتراب Alienation، فنحن نعيش في هوس وسائل الاتصال. وهذا هو الهوس الفاحش. إن ما هو فاحش هو ما يلغى كل مرآة، وكل نظرة، وكل صورة ذهنية Image. إن الفاحش يقضي على كل تمثيل Representation. بيد أن الجنس ليس هو الفحش الوحيد في مواد العهر، فهناك عهر تام في الإعلام ووسائل الاتصال، ولتقل في الدوائر Circuits وفي الشبكات، هو عهر في سائر الأشغال والمواضيع، من حيث تلقيها وتدقيقها وإنتاجها وانتظامها، من حيث مغزاها المتعسف، ومن حيث أسلوب أدائها، ومن حيث تشعبها وتعدد أطرافها، وتعبيرها المجاني ... نحن لم نعد أمام الفحش التقليدي الذي يدور حول ما هو خفي ومغموع، ومنموع أو مبهم، بل هو على العكس، فحش المرئي؛ فحش المرئي يتفاديه التي تفوق طاقة الرؤية؛ إنه المرئي الذي يتجاوز ما هو مرئي، إنه الفحش الذي لم يعد لديه أي سر يخفيه، الفحش الغارق تماما في وسائل الإعلام والاتصال. لقد أعرب "ماركس" عن إدانته لفحش السلعة؛ وقد ارتبط هذا الفحش بما ينظره، أي بالمبدأ الجائر للتدوير الحر بغض النظر عن القيمة العملية للشيء.



المُبلع، نوع من الإجهاد على الفضاءات البينية الواقية Protective. أرفع سماعة التلفون فأجد كل شيء، حيث تتلفقنى سائر الشبكات الفرعية وتنهكنى بإخلاصها الذى لا يطاق لكل ما تريده وتدعى أنها توصله إلى، إنها الإذاعة الحرة Free Radio، تتكلم، وتومئ، وتعتبر عن نفسها. لا بأس! إنه الفصحى الملائم لمحتواها. وتوجد نسبيا فوارق طفيفة بين كل وسيط للبت Medium؛ وهذه هى النتيجة: فضاء خاص بذبذبات موجة الـ (F M)، يتشبع فتتداخل محطات البث ويختلط بعضها ببعضها (إلى الحد الذى يستحيل عنده تماما إصباح البث). لم يعد هناك شيء ما حراً بفعل الفضاء، ربما يكون الكلام حراً، غير أننى أقل حرية من ذى قبل، إذ أننى لم أعد قادراً على تحديد ما أريد؛ إن الفضاء مشبع إلى أقصى حد، وإلحاح من يرغبون فى الاستماع إليهم هائل جدا.

إننى أسقط فى دنيا النشوة السلبية لجهاز الراديو. هنا حال نافذة المفعول من الفنتنة والدوار، ترتبط بهذا الهذيان الفاحش لشبكات الاتصال. وقد يوجد بها شيء من اللذة الأحادية Singular، لكنها لذة اعتباطية مدوخة. ونحن إذا ما اتبعنا "روحية كايولويس R. Caillois" (١) فى تصنيفه للألعاب - وهو فى جودة غيره من التصنيف - إلى ألعاب التعبير (المحاكاة الجسدية Mimicry)، وألعاب المنافسة (الصراع Agon)، وألعاب المقامرة (الخط Alea)، وألعاب الدوخان Vertigo (..... llynx)؛ فإن الميل الشامل لـ [ثقافتنا] المعاصرة، سيضفى بنا من الإغتراف النسبى لصيغ التعبير والمنافسة [كما لاحظنا عند مستوى الأشياء]، إلى تفضيل صيغ المقامرة والدوخان، وهو اتجاه لم يعد مشغولاً بألعاب المشهد Scene، والمرأة، والتصدى، والألعاب الزوجية؛ بل هو يفضل ألعاب النشوة والازدواء والترجيبة. لم تعد اللذة فى حال تجلٍّ، لم تعد مشهدية Scenic أو جمالية Aesthetic، إنما هى بالأحرى ضرب من السحر الخالص، يقوم على المصادفة ويؤثر سلباً على الحالة النفسية Psychotropic. وليس

هذا بالضرورة حكماً قيمياً سالباً، فمن المؤكد أننا هنا أمام تحول جذرى وعميق فى الصور الأصلية للإدراك الحسى واللذة. إن تقديراً للعواقب لا يزال متواضعاً؛ وإن رغبنا فى تطبيق معاييرنا العتيقة وطرائق التفكير المستمدة من الوعي المشهدى، تجعلنا بلا شك نسيء فهم ما يعنيه فى هذا المجال الحسى، ظهور شيء ما جديد عامر بالهوس والفصحى.

إن الأمر الوحيد المؤكد، هو أن المشهد يستثيرنا، بينما الفصحى يسحرنا (يستلبنا)، [هو يسحرنا، ومع السحر والهوس تختفى العاطفة. إن الانغماس والرغبة والعاطفة والإغراء هى العالم الدافئ، أو فى صيغة جديدة كما صنع "كايولويس Caillois": التعبير والمنافسة. وإن الهوس، والفصحى، والسحر، والاتصالات، هى العالم البارد؛ وهى العظ والمقامرة والدوخان، إذا عدنا إلى تصنيف "كايولويس" مرة أخرى؛] فالدوخان Vertigo هو أيضاً بارد، لا سيما ذلك الخدر الذى تحدثه [المخدرات].

وعلى أية حال، فإن علينا أن نعانى ذلك الوضع الجديد للأمر؛ ذلك التحويل القسرى لكل ما هو جوفانى إلى برزائى؛ ذلك الحَقْن القسرى لكل ما هو خارجى على نحو ما تدل على هذا تماماً الأوامر المطلقة لأدوات الاتصال. ولعلنا نجد فى مجازات علم الأمراض Pathology ما يفيدنا هنا؛ فإذا كانت الهستيريا Hysteria هى حالة الاستعراض المفرط للذات، فهى مرض يتعلق بالتعبير، إنه مرض التحول المسرحى والأوبرالى للجسد؛ وإذا كان جنون الاضطهاد البارائويا Paranoia هو مرض التوليف، مرض إنشاء عالم صارم وحذر؛ فإننا سنكون حينئذ ومن خلال وسائل الاتصال والإعلام، من خلال الدعارة الكامنة فى هذه الشبكات كافة، ومن خلال الارتباط الدائم بها؛ سنكون اليوم بإزاء صورة جديدة من الفصام Schizophrenia. لن نكون هناك هستيريا بعد الآن، وما من بارائويا إسقاطية Projective؛ وإنما ستكون - وإنى لأتحدث بدقة - تلك الحالة من الذعر Terror المميزة للشخص الفصامى؛

الجزى. غير أنه، وكما يقال على العموم، يبقى الكثير جدا مما يتعلق بالموقف النقض: الالتصاق التام بالأشياء في حضورها اللحظي كلياً، والإحساس بالعدم الحماية، والعجز عن الانسحاب، إنها نهاية الجوانية والحميمية، إنه الانكشاف البالغ والسافر لعالم يجوس فيه بلا عائق. هو لم يعد بوسع أن يصنع حدود كينونته الخاصة، ولم يعد قادراً على أن يمثل ويقدم نفسه للجمهور؛ لم يعد يستطيع أن يجعل من نفسه مرآة، فهو الآن مجرد شاشة خالصة، مجرد مركز تحويل (سويتش) لسائر شبكات البث عبر الأثير.

هو ذو قرابة وثيقة جداً بكل شيء؛ هو الفعل الجنسي الجنس مع كل ما يلمسه ويحيط به وينفذ إليه دون مقاومة، وهو بلا حالة للحماية الخاصة، ولا حتى لجسمه هو، فلم يعد هناك ما يحميه منذ الآن. إن الفصامي محروم من المشهد، إنه عرضة على الرغم منه لكل شيء، ويعيش في حالة قصوى من التخليط، إنه هو نفسه فاحش Obscene، إنه الضحية الفاحشة لفحش العالم، إن ما يتسم به هو أمر أقل من فقدان ما هو واقعي، إنها السنوات التافهة من الخبرة بعيداً عما هو واقعي، إنه ألم القطيعة والانفصال

## الهوامش

(٣) هذه الترجمة العربية منقولة من الترجمة الإنجليزية التي قام بها John Johnston ونشرت في كتاب:  
The Anti-Aesthetic: Essays on Post modern Culture

Edited by: Hal Foster, Bay Press, U.S.A., 1991

والهوامش المثبتة هنا هي لأصاحب الترجمة الإنجليزية، باستثناء الهامش رقم (٤)، فهو للمؤلف. وقد رأيت ألا أقلل على الفارغ بعزيز من الهوامش والشرح، ومع أن الفهم الكامل للنص يحتاج ظاهراً إلى بعضها؛ إلا أن المتابعين لتيارات ما بعد الحداثة، وهم على الأرجح من سيقرأون على قراءة هذا المقالة، لن يحتاجوا إليها.

(١) Le Systeme des Objets (Paris: Ga (1) (lilmard, 1968

(٢) يلعب بودريار هنا إلى نظرية مارسيل موس Marcel Mauss من تبادل الهدية، وإلى فكرة جورج باتاي G. Bataille عن الإنفاق "و" النصب للعينين "The Accursed Portion" عند باتاي يشير إلى سائر ما يتبقى خارج اقتصاد التبادل العقلاني للمجتمع؛ انظر كتاب باتاي:

Minult, (1949). (La Part Maudite (Paris: Editions de

أما مفهوم بودريار الخاص عن التبادل الرمزي باعتباره أحد أشكال التفاعل خارج نطاق

المجتمع الغربي الحديث، ولذلك يطارد هذا الشكل المجتمع الغربي كاله موك الخاص؛ وهذا المفهوم معروض في كتاب بودريار: (التبادل الرمزي والموت، باريس، جاليمار، ١٩٧٦).

(٣) انظر: رولان بارت Roland Barthes في كتابه: (أساطير Mythologies)، الترجمة الإنجليزية، ص. ٩٠/٨٨ حيث يوجد مقالته عن السيرة "ستروين" الجديدة.

(٤) هناك ملحوظتان: الأولى هي أن ذلك ليس راجعاً فحسب إلى الحيوان، كما يشاء المرء أن يسميه، من مجتمع الوفرة والفائض إلى مجتمع الأزمة والندرة (التفسير الاقتصادي لم يكن قط ذا قيمة كبيرة)؛ كما أن حقيقة الاستهلاك لم تكن مرتبطة بالقيمة الاستعمالية للأشياء ولا يورثها، لكنها مرتبطة على نحو دقيق بالعبور من قيمة الاستعمال Use Value إلى قيمة العلامة Sign Value ولذا يوجد هنا شيء ما جديد، وليس له ارتباط بفكرة: نهاية الوفرة.

والملاحظة الثانية هي أن هذا كله لا يعنى أن العالم المؤلف (البيت) بما فيه من أشياء... إلخ؛ لم يعد مكاناً للسكنى على نطاق واسع بصورة تقليدية أو اجتماعية أو نفسية أو بصورة مائية.. إلخ؛ بل يعنى بالأحرى أن الأوقات لم تعد موجودة، لقد حل محلها لسق أو أسلوب حياة آخر، حتى لو تبدى فحسب من خلال المنطوق التكنولوجي الذي هو في الغالب أداة سياسية، غير أنه أمر حبيب أن أرى أن التحليل الذي قدمته عن الأشياء ونظامها في

الستينات والسبعينات، قد بدأ أساساً بلغة الإعلان وخطاب الخبر بمفاهيمه الزائفة. إن "الاستولات" و "استراتيجية الرتبة"... إلخ، كانت أولاً مجرد خطاب شارج Metadi-course، وتحليلاً لأسطورة إسقاطية لم يكن مغزها الفعلي معروفاً في الحقيقة. كيف يعيش الناس في الواقع مع أشياءهم على المستوى الحقيقي؟ إن المرء لا يعرف شيئاً يجب به أفضل مما يعرفه عن المجتمعات البدائية. وهذا هو السبب في أن تتطابق تلك الفروض إحصائياً وموضوعياً هو في الغالب مهمة إشكالية عقيمة، كما دام على المرء أن يكون باستقامته أداء عمله كعالم اجتماع. إن لغة الإعلان كما نعلم، هي في المقام الأول للمعلنين أنفسهم، وليس هناك من يقول بأن الخطاب المعاصر لعلوم الكمبيوتر والاتصالات، ليس من أجل استعمال المستهلكين في هذه الميدان وسديم، (كما هو الشأن في خطاب المثقفين وعلماء الاجتماع أنفسهم...).

(٥) من أجل شرح موسع لهذه الفكرة، انظر: (La precession des simulacres) في كتاب "بودريار".

Simulacres et Simulation, Paris, Gallimard, 1981.

(٦) الإشارة هنا إلى "جيم ديبور Guy Debord" في كتابه: مجتمع الصورة، باريس، ١٩٦٨.

(٧) Roger Caillois, Les jeux et les hommes, Paris, Gallimard, 1968

## مئوية جامعة القاهرة: الاحتفال بالاضمحلال!

هو الاحتفال الحقيقي الذي تحتاج إليه جامعة تحتضر بين أيدي أبنائها، بل وبأيديهم هم أنفسهم! لقد أثر قادة جامعة القاهرة الطريق الأول، فهو السهل غير الممتع، إذ أنه الطريق الذي لا يكلف شيئا، اللهم إلا بعض الندوات والأنشطة الفقيرة على مدار العام، وما أيسر تنظيمها؛ مع بعض مدافع الزينة والألعاب الإلكترونية التي تلفت الأنظار بأشعة الليزر الملونة إلى الفرحة الكبيرة! إلى جانب ما يلزم من حفلات العشاء الفاخر في حرم الجامعة حتى لو تكلفت مئات الألوف! فالتكلفة المادية يمكن تدبيرها حتى على حساب البحث العلمي، ما دامت الرقابة غائبة والمساءلة معدومة. أما الطريق الثاني، فهو اختيار صعب يحتاج إلى عمل مضن وتخطيط متقن وسهر متصل؛ وهو قبل ذلك يحتاج إلى وعي كاف بتاريخ الجامعة في الانتصار لحرية البحث العلمي، ودورها الرائد في تأكيد قيمة حرية التفكير، مع التمسك باستقلال الجامعة حتى لو أدى إلى التضحية بالمناصب الإدارية.

لقد شاء حظ الجامعة أن تحل ذكرها المئوية وهؤلاء هم قادتها وأساتذتها ونجومها! الذين بدوا وكأنهم إنما يحتفلون بانهاير الجامعة وتدهور مستواها العلمي والثقافي!

ولو سأل سائل هؤلاء القادة والأساتذة عن "نطفى

مرت على جامعة القاهرة العام الماضي مائة عام منذ تأسيسها عام ١٩٠٨؛ وهى مناسبة جليلة تستحق الاحتفال بالصورة التي تليق بصرح علمي عريق، بل بمنارة شامخة أرسلت بشعاعها إلى ربوع مصر والعالم العربي كله، فعلمت أهله بعد جهل، وحضرتهم بعد تخلف، وأنهضتهم بعد قعودا

نعم، هى مناسبة جليلة تستحق الاحتفال، بل هى توجيه؛ لولا أنها حلت وجامعة القاهرة فى أسوأ أحوالها، فقد خرجت - وفى موعد الذكرى المئوية بالضبط - من التصنيف العالمى لأفضل خمسمائة جامعة فى العالم، بل لعلها قد أصبحت خارج المنافسة العالمية مطلقا، كما عبر أحد الأكاديميين المخضرمين الثقافت، هو الدكتور "مراد وهبة".

وهكذا تلاقى طرفا تلك المفارقة المضحكة المبكية، ووجد قادة الجامعة العريقة أنفسهم فى موقف لا يحسدون عليه، بعد أن اختلط الهناء بالعزاء وتكدرت الفرحة؛ فهم إما أن ينصرفوا إلى الاحتفال الإعلامى الدعائى بالذكرى المئوية، ويغضوا الطرف عن انهيار الجامعة وتراجعها المستمر؛ أو أن يجعلوا الأولوية المطلقة لانتشال الجامعة من الوضع الأكاديمى والثقافى المتدنئ الذى آلت إليه، فى إطار خطة شاملة مدروسة صادرة عن رؤية الخبراء وأهل الاختصاص، وليكن هذا

التي يتكامل دورها الثقافي والاجتماعي، مع دورها العلمي والأكاديمي، لتصبح قوة فاعلة في المجتمع، قادرة بأساذتها وطلابها على تغييره إلى الأفضل، ودفعه باستمرار إلى الأمام.

ونحاول في هذا الملف الصغير أن نحتفل بملوية جامعة القاهرة على طريقتنا؛ وهو ملف يجمع بين الدراسة الموثقة والمقال المعبر عن الرأي؛ أما كتيب هذا العدد للفيلسوف الفرنسي "أندريه لالاند"، فقد تم اختياره في ضوء هذه المناسبة، وهو من التراث المجهول للعلماء والمستشرقين الذين حاضروا لطلاب جامعة القاهرة في العقود الأولى من القرن الماضي.

ح.ط.

السيد" مؤسس الجامعة، وعن المبادئ الثلاثة التي جعلها دستوراً لها، لما حاروا منطقاً واحتجاجوا إلى من يصرحهم بأن المبادئ التي أقرها "لطفى السيد" وأخذت الجامعة نفسها بها في عصر ازدهارها، أولها حرية البحث الكاملة المعتمدة على العقل والمنطق، وثانيها استقلال الجامعة التام حماية لهذه الحرية، وثالثها التعاون الثقافي مع الجامعات العالمية الكبرى؛ فقد مر زمن كانت فيه الجامعة تستقدم كبار المفكرين والأساتذة العالميين ليعلموا طلابها، ومن هؤلاء "تالينو" و"سانتلانا" و"جويدى" و"كواريه" و"لالاند"، الذي كان «إبراهيم مذكور» يحس بالفخر وهو يدرس إلى جانبه في جامعة القاهرة، بعد أن تتلمذ على يديه في فرنسا. هذا هو بداية عصر الجامعة الذهبى؛ الذي أصبحت فيه -مع جامعة السوربون- في طليعة الجامعات العالمية



## المستشرقون في الجامعة المصرية (الجهود اللغوية لشيخ الاستشراق الإيطالي إغناطيوس جويدي)

رجب عبد الجواد إبراهيم<sup>(٢)</sup>

والذى اتخذته الحلفاء قاعدة لهم في الحرب العالمية الثانية، وبدأت إيطاليا سياستها الاستعمارية في إفريقيا الشرقية، كُثِفَ جويدي بإلقاء محاضرات عن تاريخ الحبشة ولغاتها في جامعة روما، كما نشر كتابا عنها، هو: "الإمام فيمن ولى الحبشة من ملوك الإسلام" لنقى الدين المقرئى، وذلك في الذكرى المئوية لسلفه المستشرق الإيطالي ميشيل أمارى، سنة ١٩١٠م.

كما كُلفتَه الحكومة الإيطالية - بعد غزوها لإقليم إريتريا في سنة ١٨٨٩م - بترجمة كتاب "السنسكر"، وهو كتاب عن سير القديسين، مرتبين بحسب أعيادهم في التقويم القبطى الحبشى، كما كُلفتَه أيضا بنشر وترجمة نص "فتحا نجاش"، وهو كتاب في القوانين التى سنّها الملوك في الحبشة وأريتريا، وقد نشره جويدي في روما ما بين ١٨٩٧م - ١٨٩٩م، وتبيّن له أنّ أصله عربى مصرى، وأنّه ذو طابع نظرى وكهنوتى، وليس قانونا حبشيا - كما كان يُظنّ. والنصوص الحبشية التى نشرها جويدي معظمها يتعلّق بالتاريخ الكنسى، والأساطير الخاصة بالقديسين، إلى جانب أشعار دينية، ونصوص للطقوس والترانيم، وأشعار شعبية، لكنه إلى جانب النصوص الحبشية العديدة التى نشرها وترجمها كتب مقالات عامة عن الحبشة، وعلى الرغم من أنه لم يزر أريتريا ولا الحبشة طوال حياته فإنّه كان يتكلم الأمهرية بطلاقة، وصنع لها مجعما يفوق كل المعاجم الأمهرية. ولما افتتحت الجامعة المصرية سنة ١٩٠٨م دُعِيَ جويدي

ولد إغناطيوس جويدي Ignazio Guidi في مدينة روما، في الحادى والثلاثين من يوليو سنة ١٨٤٤م، من أسرة عريقة تنسب إلى المستوى العالى من الطبقة الوسطى، وإليها انتسب العديد من العلماء وأرباب المهن الحرّة ورجال الكنيسة الكاثوليكية، وتعلّم العربية في جامعة روما، فاتقنها كأحد أبنائها، ثم درس اللغات السامية الأخرى خاصة السريانية والعبرية والأمهرية (الحبشية)، وله فيها كتب نفيسة، منها معجم كبير للأمهرية، عددا رسائله العديدة في كثير من الموضوعات الشرقية، كما كان رائد مدرسة في التحقيق والنقد والتجديد، وظل بيته الكائن في شارع الحوانيت المظلمة (قرب ميدان البندقية) كعبةً يَحْجُ إليه شيوخ المستشرقين وشبابهم. وفي سنة ١٨٦٩م زار مالطة ومصر وفلسطين ودمشق وإستانبول، وفي الفترة من سنة ١٨٧٣م إلى سنة ١٨٧٦م عُيّن محافظا في قسم النقود في مكتبة الفاتيكان، وفي سنة ١٨٧٦م كُلف بالتدريس في جامعة روما، فكان يُدرّس اللغة العبرية وعلم اللغات السامية المقارن، وفي سنة ١٨٧٨م عُيّن أستاذا ذا كرسى في هذه الجامعة نفسها، وظلّ يُدرّس في جامعة روما طوال أكثر من أربعين عاما إلى أن أُحيل إلى التقاعد سنة ١٩١٩م، وقد بلغ الخامسة والسبعين من عمره، ثم عُيّن عضوا بمجلس الأعيان بروما، ولما استولت إيطاليا في سنة ١٨٨٥م على ميناء مُصَوّع على البحر الأحمر، التابع لإريتريا،

(٢) أستاذ جامعى مصرى.

للتدريس بها، حيث ألقى دروساً في الأدب العربي وفقه اللغات العربية الجنوبية، وكان يلقى دروسه بلغة عربية فصيحة، كأحد إبنائها، شأنه شأن زملائه في التدريس: نلينيو Nallino، وسانتيلانا Santillana، David، وميلوني Meloni، ولتيمان Littmann، وكان من أبرز تلاميذه في الجامعة المصرية الدكتور طه حسين.

كما اختير عضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق منذ إنشائه سنة ١٩١٧م، وقد بعث إليهم جويدي برسالة شكر على اختيارهم له عضواً في المجمع، هذا نصها:

"رومية ٥ سنة ١٩٢١م: إلى جناب رئيس المجمع العلمي العربي، يا سيدي الأجل المحترم: بعد إهداء السلام الوافر أعرض أنه قد وصلني كتابكم يخبرني أن المجمع العلمي العربي قرّر انتخابي عضو شرف، وبالحقيقة هذا شرف أعدّه من أعظم أشرف لثمتي في مُدّة أيامي، وليس فقط من أعظمها بل ومن أحبها لي أيضاً.

إذ كل ما يتعلّق بالأدب العربية وبمن "نطق بالضاد" يعزّ عليّ خصوصاً في زماننا هذا الذي نرى فيه العرب قد فازوا والحمد لله بالاستقلال والحرية بعد المصائب والشدائد، فإنّي "كجار الله" جُهِلْتُ على الغضب للعرب لا لمن تسلّط عليهم من أمم المشرق، وهو كما قال البحتري: ...أَوِ الرُّبَيْعُ ذَنًا مِنْ بَعْدِ مَا بَقِيَ.

هذا ... وأرجو أن المجمع العلمي يفوق على النظامية المشهورة، وعلى دمشق أيضاً تصبّ التسمية "أم الدنيا وسيدة البلاد"، ولا شك أن انتخابي هذا من إحسانكم على وناشي عن مودتكم لي، فتشكري مضاعف، أي لمن كان سبباً لانتخابي ولمن قرّره معاً.

وسأل الله أن يطيل بقاءكم لمصلحة بلادكم ولمنفعة العلوم العربية، والسلام. الداعي لجنابكم إغنازيو جويدي". وفي سنة ١٩١٩م لما احتلت إيطاليا ليبيا كلّفته وزارة المستعمرات الإيطالية بالاشتراك مع سانتيلانا Santillana في ترجمة "مختصر خليل" في الفقه المالكي إلى اللغة الإيطالية، فتولّى جويدي ترجمة القسم الأول منه الخاص بالعبادات، وزوّدته بتعليقات وفيرة.

واستمرّ جويدي يتابع أعماله العلمية حتى قبيل وفاته

بيومين اثنين، أمضاهما في المستشفى عقب إنفلونزا أصيب بها، وتوفّي في الثامن عشر من إبريل سنة ١٩٢٥م عن عمر يناهز التسعين عاماً.

وكان جويدي يُلقّب بشيخ المستشرقين في عصره، وإبان حياته الطويلة التي قاربت الحادية والتسعين كان يهتمّ بالجانب الدقيق لا الجليل من البحث في لغات الساميين وآدابهم، لأنه كان يرى أن الألوان لم يثمن بعد للعرض الواسع والتكريب الشامل في أي باب من أبواب الاستشراق، بسبب الافتقار إلى النصوص المنشورة وأدوات البحث في هذه النصوص من فهارس وشروح وتعليقات مفردة، ومن ثمّ استغرق الشطر الأكبر من نشاطه الوفير في تحقيق النصوص غير المنشورة. وترجمة بعضها إلى الإيطالية، وكتابة التعليقات الصغيرة الثمينة الدقيقة معاً في مسائل جزئية، وعمل بعض الفهارس النافعة لمؤلفات كبيرة، مثل كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني.

وفي نظرة شاملة لمؤلفات جويدي يقول د. عبدالرحمن بدوي: وأبحاث جويدي تندرج تحت خمسة أبواب: الأدب العربي الإسلامي، والأدب المسيحية في المشرق، واللغة الحبشية وآدابها، واللغة العبرية والكتاب المقدس، ولغات جنوب الجزيرة العربية.

وإلى جانب هذه الميادين الخمسة كان جويدي في غاية النشاط في نقد الكتب العلمية الحديثة التي كانت تظهر تباعاً في أوروبا في هذه الميادين، فكتب ما لا يحصى من مقالات في نقد الكتب، وكان في الغالب مترقفاً مع المؤلفين رغم ما كان يتبين له من عيوب وألوان من النقص، وذلك لأنه كان أحرص على بيان مضمون الكتاب منه على نقده، ومعظم الكتب التي عرضها ونقدتها تندرج في ميدان اللغة العربية وآدابها، كذلك صنّف العديد من أثبات المؤلفات، وقد نشر معظمها في مجلة الدراسات الشرقية Rivista Degli studi orientali التي أسسها هو، وكان أول رئيس تحرير لها.

### إتقانه للعربية واستقراؤه للتراث اللغوي:

كان جويدي يتقن اللغة العربية إتقاناً تاماً، محافظاً على مخارج أصواتها لا يغيّر من المستشرقين الذين كانوا لا

يجيدون التحدث بها بطلاقة، وقد بلغ من إتقانه للعربية أنه كان يحسن الكتابة بها شعرا ونثرا، وآية ذلك أنه ألقى محاضراته في الجامعة المصرية القديمة باللغة العربية الفصحى، وكان أول ثمرة لإتقانه التام للعربية الفصحى ونحوها ومعجمها أنه نشر شرح جمال الدين ابن هشام الأنصاري النحوي على قصيدة "بانت سعاد" لكعب بن زهير، ووضح عليه تعليقات ليست دالة على إتقانه العربية فحسب، بل دالة أيضا على استقائه للتراث اللغوي العربي، ومن ذلك في ص ٢٤ من متن الكتاب يورد ابن هشام الأنصاري هذا البيت:

رَأَيْتُكَ لَمَّا نَأَى عَرَفْتُ وَجُوهَنَا

صَدَدْتُ وَطَبْتُ النَّفْسَ يَا قَيْسُ عَنْ عَمْرٍو  
جاء تعليق جويدي في الهامش على البيت كالآتي:  
"جعل (أل) زائدة في هذا البيت بناءً على رأي البصريين في وجوب تنكير التَّمْيِزِ المنصوب، ويُحتمل أيضا أن تكون (النفْسُ) مفعولا للفعل (صَدَدْتُ)، فاعلم ذلك".  
وفي ص ٨٣ من شرح ابن هشام يقول: "ومن زعم حرفية (أل) قَدَّرَ مرجع الضمير موصوفاً محذوفاً". قال جويدي في الهامش:

"هذا مذهب الأخفش والمازني وطائفة منهم أبو على الشلوبيني، وتقدير المثال عند أبي الحسن: جامتي الرجلُ الضارب كذا قال: غير أنه يلزمه حذف الموصوف، وهو لا يُحذف إلا مع الدليل، لكونه من أركان الكلام".  
فهذا التعليق دال بلا ريب على اطلاع واسع على مؤلفات النحاة ومذاهبهم في النحو، كما كان جويدي على علمٍ بالعامية، خصوصا اللهجة اللبانية منها، بفضل اختلاطه المستمر ببعض رجال الدين المسيحيين الموارنة المقيمين في روما، كالأب جبرائيل قرداحي، وقد ساعده على إتقان العربية الفصحى والقديمة منها بخاضعة معرفته الراسخة باللغات السامية الأخرى كالعبرية، والسريانية، واللغات العربية البائدة، مثل الحميرية والسبئية والمعينية في جنوب الجزيرة العربية.

### عنايته بالنقوش القديمة:

اعتنى جويدي عناية فائقة بالنقوش العربية القديمة التي اكتشفت في جنوب الجزيرة العربية، وعلى ضوئها وضع

كتابه: المختصر في علم اللغة العربية الجنوبية القديمة، وفي مقدّمته يقول:

"أعلم أنَّ معرفتنا للسان الذي كان أهل جزيرة العرب الجنوبية يتكلمون به قبل الإسلام إنما هي من النقوش، وكان هذا اللسان يشمل لهجات شتى، أي المعينية والسبئية والقتانية والأوسانية والعضرمية وغيرها، واشتهر منها اثنتان، أولاهما: المعينية، وهي أقدم من سائرهما، وهي لغة مملكة معين التي من مهنها المشهورة قَرْنَا وَيَتْلُ، والثانية السبئية وهي لغة مملكة سبأ التي عاصمتها مأرب".

وقد استطاع جويدي في هذا الكتاب أن يُفَرِّق بين حروف الهجاء في العربية الجنوبية والعربية الشمالية وما يقابلها في اللغات الأوربية بصورة دقيقة، كما عرض في آخر الكتاب ستة نصوص من العربية الجنوبية: السبئية والمعينية، مع ما يقابلها في العربية الشمالية، كما عُنِيَ جويدي أيضا بالنقوش العربية والنبطية واليونانية (الفينيقية الإفريقية) التي اكتشفت في الجانب الآخر من نهر التفرقة (التبير) في روما، وفي سردينيا، وفي رودس.

وقد سبق جويدي عدد من المستشرقين الذين قاموا برحلات علمية إلى جنوب الجزيرة العربية واليمن للكشف عن نقوش عربية قديمة، وكان أول من زار اليمن من الرحالة الأجانب Carsten Niebuhr من سنة ١٧٦١م حتى سنة ١٧٦٧م، وتوالت بعده الرحلات، ثم أدلت الجامعة المصرية بدلوها في هذا المضمار، فأرسلت البعثات العلمية إلى اليمن، وكانت أول بعثة أرسلت سنة ١٩٦٦م برئاسة د. سليمان خُرَيْش، ود. يعين خليل نامي، وقد جمعت هذه البعثة واحدا وتسعين نقشا من بينها تسعة وسبعون نقشا جديدا لم تعرف من قبل.

### آثاره العلمية:

خَلَّف جويدي وراءه ثروة علمية طائلة، ما بين مقالات، وأبحاث، وترجمات، وفهارس، وتحقيقات، كُتِب بعضها بالعربية، وبعضها بالفرنسية، ومعظمها بالإيطالية، ويكفيه أن ابنه ميكل أنجلو شرب منه حبَّ العربية، وواصل مسيرة أبيه، ودعته الجامعة المصرية الجديدة للتدريس فيها لمدة ثلاث سنوات من ١٩٦٦م إلى ١٩٦٩م أستاذاً لفقهِ اللغة العربية، وكان

يُلقي دروسه ومحاضراته باللغة العربية الفصحى كما فعل أبوه من قبل، وكان جويدي (الابن) يتكلم العربية ويكتبها بإتقان مُذهِّش، وتوَلَّى بعد أبيه إدارة تحرير مجلة "للدراسات الشرقية"، واستمر في هذا العمل حتى آخر حياته.

#### أولاً: الأبحاث والمقالات:

بلغ مجموع الأبحاث والمقالات التي نشرها جويدي تسعة وعشرين بحثاً أو مقالا، منها ما كان في شكل محاضرات ألقاها في الجامعة المصرية، ثم جُمعت في كتاب، كتابه: محاضرات أدبيات الجغرافيا والتاريخ واللغة عند العرب (أربعون محاضرة)، والمختصر في علم اللغة العربية الجنوبية القديمة، ومنها ما جاء في وصف مدن بعينها، كمدينة أنطاكية، وقرطاجنة، وروما، ومنها ما يتعلق بالحبشة، أدبها، ولغتها، وثاريخها، ومنها ما يتعلق بالكتابة، كالكتابة الكوفية، والفينيقية، ومنها ما يتعلق بالتاريخ، كتاريخ الأقباط، والعرب قبل الإسلام، ومنها ما يتعلق بالنحو العربي، كالعلاقة بينه وبين المنطق الأرسطي، وها هي مجموعة المقالات والأبحاث التي نشرها جويدي، مع ذكر أماكن النشر وسنواته:

١- دراسات عن النص العربي لكتاب "كلىة ودمنة" لابن المقفّع، نشره في روما سنة ١٨٧٣م، وفي هذه الدراسة أثبت فروق القراءة في مخطوطات "كلىة ودمنة" الموجودة في مكتبات إيطاليا.

٢- علاقة النحو العربي بمنطق أرسطو، نشره في المضبطة الإيطالية للدراسات الشرقية (ج ١٨٧٦-١٨٧٧ ص ٤٢٢-٤٣٤)، وفي هذا البحث أثبت وجود علاقة بين تاريخ النحو العربي وكتب النحو اليوناني.

٣- تصحيحات غريبة في معجمات اللغة العربية، تقدّم به إلى مؤتمر المستشرقين السابع في فيينا سنة ١٨٨٦م.

٤- تاريخ الثعابين مستخرجاً من تاريخ الطبري، نشره في ليدن سنة ١٨٨٦م.

٥- نماذج من الكتابة الكوفية، نشره في روما سنة ١٨٨٨م.

٦- بعض الكتابات الفينيقية، نشره في روما أيضاً سنة ١٨٨٩م.

٧- وصف مدينة أنطاكية، بالعربية والإيطالية، نشره في روما سنة ١٨٩٧م.

٨- تشابه بين تاريخ اللغة العربية وتاريخ اللغة اللاتينية، نشره في تورينو سنة ١٩٠١م، في الكتاب التذكاري المهدي إلى: G.L. Ascoli.

٩- وصف مدينة قرطاجنة، نشره في روما سنة ١٩٠٢م.

١٠- لغة الحبشة وأدبها، نشره في روما ما بين عامي ١٩٠٠م و١٩١٠م.

١١- وصف مدينة روما عند الجغرافيين العرب، نُشر في محفوظات جمعية روما لتاريخ الوطن، ج ١٨٧٧/١ ص ٢١٨-٢١٨.

١٢- أوروبا الغربية عند الجغرافيين العرب القدماء، نشره في باريس سنة ١٩٠٩م، ص ٢٦٣-٢٦٩ Florilegium Melchior (vogue)

١٣- محاضرات أدبيات الجغرافية والتاريخ واللغة عند العرب، وهي أربعون محاضرة ألقاها على طلاب الجامعة المصرية القديمة في العام الجامعي ١٩٠٨م-١٩٠٩م، وقد نُشرت في مجلة الجامعة المصرية سنة ١٩٠٩م، ثم أعيد طبعها على حدة في القاهرة بدون تاريخ. ومُن حضر هذه المحاضرات وأفاد منها الدكتور طه حسين، وقد أشار إليها واقتبس منها في الفصول الأولى من كتابه: في الأدب الجاهلي (القاهرة ١٩٢٧م).

قال د. عبد الرحمن بدوي عن هذه المحاضرات: "لكن جويدي لم يراجعها قبل نشرها، لهذا جاءت النشرة غير دقيقة وغير وافية"، وهو محق في ذلك، فالمقارنة بين محاضرات هذه ومحاضرات خَلْفه نالينو نجد البون شاسعا، فمحاضرات نالينو في تاريخ الآداب العربية أكثر شمولاً وعمقا من محاضرات جويدي، والجدير بالذكر أن محاضرات نالينو طُبعت في كتاب بعنوان: تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، واعتنت بنشرها كريمة مريم نالينو، وقد قدّم للكتاب د. طه حسين، وصرّح في تقديمه أنه مدين بحياته العقلية لأستاذين: سيد على العرصفى، وكارلو نالينو، فالأول علّمه كيف يقرأ النص العربي القديم وكيف يفهمه ويتمثله في نفسه ويحاكيه، والآخر علّمه كيف يستنبط الحقائق ويلائم بينها، ويصوغها علما يقرؤه الناس ويفهمونه، ويجدون فيه شيئا ذا بال.



١٤- الأقباط، نُشر في مجلة الدراسات الشرقية بروما ما بين عامي ١٩١٨م و١٩١٩م.

١٥- بلاد العرب قبل الإسلام، وهو أربع محاضرات ألقاها على طلاب الجامعة المصرية باللغة الفرنسية في سنة ١٩٠٩م، ونُشرت بعد ذلك بثلثي عشرة سنة في باريس سنة ١٩٢١م، وفي هذه المحاضرات يبيّن جويدي ما كان لليهودية والنصرانية من تأثير كبير في تكوين البيئة التي نشأ فيها الإسلام وانتشر.

١٦- دراسة عن ذى الرُّثمة، نُشرت في مجلة الدراسات الشرقية بروما سنة ١٩٢١م.

١٧- دراسة عن ترجمة الأنجيل إلى العربية والعبشية، وهي من منشورات أكاديمية لنشاي، قسم العلوم الأخلاقية، IV، ١٧، ١٨٨٨م ص ٥-٣٧.

١٨- الأساقفة والأسقفيات في شرقي سوريا في القرنين الخامس والسادس، نُشر في ZDMG ج ٤٣، ١٨٨٩م ص ٣٨٨-٤١٤.

١٩- شعوب الحبشة ولغاتها، نُشر في Nuova Antologia أول فبراير ١٨٨٧م ص ٤٧٨-٤١٩.

٢٠- معجم التاريخ والجغرافيا للكثسين، باريس ١٩٠٩، ج ١، عمود ٢١٠-٣٢٧.

٢١- "الحبشة"، مادّة نُشرت في دائرة المعارف الإسلامية، ج ١، ص ١٢١-١٢٣، لندن ١٩٠٩م، وقد قام على هذه الدائرة كوكبة من المستشرقين، ونُقل قسم منها إلى العربية بإشراف د. عبد الحميد يونس، ود. إبراهيم زكي خورشيد وغيرهما، وقد طبعت دار الشعب بمصر هذا القسم في سبعة عشر جزءاً ينتهي بحرف الغاء، وما زال الأمل معقوداً على فريق من المترجمين لنقل بقيتها إلى العربية، نظراً لما لها من فائدة عظيمة للدارسين والباحثين.

٢٢- تاريخ الأدب الحبشي، نُشر بالإيطالية في روما سنة ١٩٣٢م.

٢٣- تعليقات عبرية، جمعها في سنة ١٩٢٧م، وتدور غالباً حول مواضع لغوية من نص العهد القديم، ولا تتجاوز الجانب الفيلولوجي إلى مسائل أخرى تتعلق بنقد المصادر.

٢٤- الموجز في نحو لغات جنوب الجزيرة العربية، وهو مجموعة محاضرات ألقاها على طلاب الجامعة المصرية

القديمة، وقد نشرها في سنة ١٩٢٦م في مجلة Le museon التي تصدر في Louvain (بلجيكا) العدد ٣٩ (ص ١-٣٢)، وقد أعاد نشره مع ترجمة عربية قام هو نفسه بها، وذلك ضمن منشورات كلية الآداب بالجامعة المصرية (القاهرة ١٩٣٠م)، وطُبع بعنوان: المختصر في علم اللغة العربية الجنوبية، وقد زوّده بستة نصوص عربية جنوبية، وقرن النص اللاتيني بالنص العربي.

٢٥- بحث في المقرّ الأصلي للشعوب السامية، وهو من منشورات أكاديمية لنشاي، قسم العلوم الأخلاقية، III, I، ١٨١٩م ص ٥٦٦-٦١٥، ويبدو أن هذا البحث هو أول أبحاثه، فلقد خاض جويدي في شيا به غمار مشكلة كانت ملتهبة في ذلك الوقت، وهي مشكلة: ما هو المهد الأصلي للشعوب السامية؟ وقد تناولها بالتفصيل أرزست رينان في كتابه "تاريخ اللغات السامية"، وقد أدلى جويدي الشاب برأيه في هذه المشكلة وذلك ببحثه هذا، وفيه عَقَد مقارنات بين بعض الألفاظ المتناظرة في عدّة لغات سامية، وإنتهى إلى أنه لا يمكن أن تكون الجزيرة العربية هي المهد الأصلي الأول للشعوب السامية، ولا الحوض الجنوبي الشرقي لبحر الحَزْر، وإنما المهد الأول للشعوب السامية هو بلاد بابل، وفي مقارنة بين الألفاظ السامية المتناظرة وصل البحث إلى أن التشابه بينها لا يرجع إلى كون مصدرها واحداً، بل يرجع إلى استعارة بعضها من بعض ألفاظاً معيّنة في أثناء مراحل تطور كلّ واحدة من هذه اللغات السامية، خصوصاً تلك الألفاظ التي تتعلّق بالزراعة، والصناعة، والحضارة، والديانة.

٢٦- الاستفهام والنفي في اللغات السامية، نُشر ضمن سلسلة كتاب الدراسات الشرقية، في ذكرى إدوارد براون، كمبريدج، ١٩٢٢م.

٢٧- دراسة عن قطرب، نُشرت في مجلة الدراسات الشرقية، العدد الأوّل.

٢٨- العلاقات بين جنوب الجزيرة العربية وبين الحبشة، نُشر في روما سنة ١٩٢٤م.

٢٩- معجم اللغة الأمهرية، والأمهرية لغة الحبشة، نُشر في روما سنة ١٩٠١م، وقد استعان في عمله بعالم حبشي هو: ديترا كلا جورجيس، وهذا المعجم يفوق كلّ المعاجم

الأهربية السابقة، وقد أعان جويدي على إنجازها على هذا النحو الممتاز ما نشره هو من مخطوطات أمهرية (حبشية)، وبعد ظهور المعجم سنة ١٩٠١م، أراد جويدي أن يصنع له ملحقاً أو تكملة، فاستغرق ذلك السنوات الأخيرة من حياته، فعاجله الموت قبل نشر هذا الملحق، فتولّى نشره بعد وفاته كلٌ من: F. Gallina, E. Cerulli في روما سنة ١٩٤٠م (ضمن مطبوعات معهد الشرق).

### ثانياً: نشر النصوص وتحقيق المخطوطات:

اتبع جويدي في تحقيق المخطوطات العربية منهجاً دقيقاً صارماً، قام على الدقة والأمانة بانتقاء المخطوطات العربية النادرة انتقاءً سليماً، وجمع نُسخ المخطوط الواحد، والمقابلة الدقيقة بين النسخ، وبيان الاختلافات بينها للوصول إلى أصح قراءة، ونقد النصوص وفق أصول علمية، وتزويد الكتاب بالفهارس الفنية الشاملة والدقيقة، مع إجادة الطباعة والإخراج والنشر وفق أصول متقنة، في وقت كان النشر - وما زال - في كثير من الأقطار العربية نسخاً ومسحاً لمخطوط في طباعة رديئة، لا نستثنى من ذلك إلا بعض المحققين الأفراد الذين ساروا على درب المستشرقين في تحقيق المخطوطات، وكان كتاب المستشرق الألماني برجشتراسر في "أصول نقد النصوص ونشر الكتب" أول عمل يجمع بين أصول التحقيق ونشر الكتب. كما كانت جمعيات المستشرقين الألمانية بإشراف هلموت ريتز قد اتخذت قواعد لنشر المخطوطات القديمة اليونانية واللاتينية، وطبقتها على نشر وتحقيق النصوص العربية، وهذه هي النصوص والمخطوطات التي نشرها وحققها جويدي:

- ١- شرح "بانث سعاد"، لابن هشام الأنصاري النحوي، طبع في ليبزج سنة ١٨٧٠م، مع ضبط النص كاملاً، ووضع حواش قيمة عليه، وقد افتحه بمقدمة لغوية تناول فيها الأنفاط اللغوية الغربية بالضبط والشرح والتفسير مع تحديد أماكنها في متن النص المحقق، وقد ذُيّل النص المحقق بستة من الفهارس الفنية التي لم يُعهد من قبله، وهي:
- أ- فهرست الأبيات الشعرية.

ب- فهرست أسماء الرجال والنساء والقبائل.

ج- فهرست أسماء الأماكن.

د- فهرست أسماء الكتب.

هـ- فهرست الأنفاط اللغوية.

و- فهرست الاصطلاحات، وهي المصطلحات النحوية والصرفية والصوتية الواردة في متن النص المحقق.

٢- كتاب الأفعال، لأبي بكر محمد بن عمر بن القوطية

(ت ٣٦٧هـ)، طبع في لندن سنة ١٨٩٤م، بعنوان: سفر

فيه جميع كتاب الأفعال الثلاثية والرابعية باتفاق معانيها وحركاتها واختلافها، وقُدّم له جويدي بمقدمة إيطالية قال فيها:

"هذا الكتاب هو أقدم المعاجم العربية في هذا الباب، ولدينا اليوم لدراسة وضع المعاجم في العربية من أنوان المعونة ما لم يكن مُتيسراً منذ ثلاثين أو أربعين عاماً، نذكر منها ما نشر من الرسائل المعجمية القديمة مثل: ثعلب، وابن الأثير، والجوهري، والزمخشري، والجواليقي، والفويومي، والفريوزابادي، والثعالبي، وعلى وجه الخصوص الموسوعات الكبرى مثل: لسان العرب، وتاج العروس للذيين يمكن أن نقول إن فيهما انطوى "المحكم" لابن سيده، و"التهذيب" للأزهري، وأمثالهما من الكتب الممتازة، ولا تزال بعض المعاجم ذات الشأن مثل "المجمل" لابن فارس من دون نشر، ولعلها لو نُشرت لتبيننا أن معظم موادها قد ظفرتنا به من قبل، وبخاصة في "اللسان" و"التاج"، لكننا لا نستطيع أن نجرى هذا الحكم على كتاب "الأفعال" تأليف اللغوي الأندلسي المشهور ابن القوطية".

وقد ذُيّل جويدي النص المحقق بفهرسين: تناول في الأول فهرس الأفعال من خلال ذكر موادها اللغوية، وتناول

في الثاني فهرس أسماء الرجال والنساء والقبائل.

وقد نشر هذا الكتاب مرة أخرى د. علي فودة، معتمداً على طبعة جويدي وحده، زاعماً أنه عارضها بما رواه ابن القطاع عن ابن القوطية، ثم بما جاء في المعاجم العربية من مواد الكتاب، وقد طبعته مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٥٢م بعنوان "الأفعال"، وما زال الكتاب بحاجة إلى من يحققه، ويوثق نصوصه.

٣- كتاب الاستدراك على سيبويه في كتاب الأبنية والزيادات على ما أورده فيه مهذب، لأبي بكر محمد بن الحسن الإشبيلي الرُّبَيْدِي (ت ٣٧٩هـ)، وضع له مقدمة موجزة باللغة الإيطالية في صَفْحتين مستقلتين، وختمه بملاحظاته على الكتاب في ثلاث صفحات مستقلة بالإيطالية أيضاً، والكتاب صغير يقع في ٤٥ صفحة، وطُبِعَ بروما سنة ١٨٩٠م، وقد اعتمد جويدي في نشره على مخطوطة وحيدة محفوظة في مكتبة الفاتيكان تحت رقم ٥٢٦ فاتيكان ثالث، بناءً على إشارة بروكلمان في تاريخ الأدب العربي، فأعان على معرفة مكان وجودها، وعليها ختم مهور باللغة الإيطالية فيه ما ترجمته: (المكتبة الرسولية الفاتيكانية)، وعليها تعليقات وتلميحات متنوعة، وقد أعادت مكتبة المثنى ببغداد نشره مضمّناً على طبعة جويدي بدون تاريخ، ثُمَّ طُبِعَ الكتاب في بيروت بتحقيق د. حنا جميل حدّاد، معتمداً على نسخة جويدي، إلا من بعض التعليقات الخفيفة، ثم نهض بالكتاب كله د. أحمد راتب حموش معتمداً على نسختين أخريين، فنشره مُحَقَّقاً، وقد غيّر عنوانه بناءً على هاتين النسختين، وسَمَّاهُ: كتاب الأسماء والأفعال والحروف (أبنية كتاب سيبويه)، وهو من مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، سنة ٢٠٠١م، وفي مقدّمته للكتاب يقول د. حموش: ولا ريب أن عمل جويدي في إخراج هذا الكتاب إلى حيّز النور في أواخر القرن التاسع عشر، على الرغم من الظروف والإمكانات التي تحيط آنئذٍ بعمل كهذا، هو عمل جليل، وقد أدّى للعربية فيه خدمة كبرى، إذ أطلعنا بشكل مبكر لا يُنكر على تراثنا العربي القديم على الرغم ممّا وقع فيه من أغلاط وأخطاء، أو إغفال للذكر الأوراق الخمسة الملحقة بالكتاب، ولكنه للأسف الشديد قام بكتابة مقدمته وملاحظاته على الكتاب باللغة الإيطالية، مع أن الناس قد عرفوا جويدي محاضراً في القاهرة باللغة العربية الفصحى، ومع هذا فقد صيرت نفسى شبيداً حتى تمكنت من ترجمتها، وبينت في الدراسة أنَّهُ له ٣٧٠ ملحوظة، كان على حقٍّ في ١٢٧ منها، وأخطأ في ٢٢٣ منها، وإنه ليمكنا أن نلتصم له العُذر في ٥٦ منها، أمّا الباقي وهو ١٧٧ ملحوظة، فقد كان على خطأ محض فيها.

وهذا ما دعانى إلى إعادة تحقيق الكتاب ونشره من جديد، وخصوصاً بعد أن حصلت عن نسختين مخطوطتين أخريين للكتاب نفسه.

٤- تاريخ الأمم والملوك لابن جرير الطبري، المعروف بتاريخ الطبري، فقد طلب منه المستشرق الهولندي دي خويه أن يشترك معه في نشر تاريخ الطبري، فتولّى جويدي تحقيق ما يتعلّق بأزهى فترة في العصر الأموي، وهو القسم الثاني من ص ٥٤٠ إلى ص ١٣٨٠ في ٧٦٠ صفحة، وقد نُشر في ليدن ما بين ١٨٨٢م و ١٨٨٦م، وقد عدّ الدكتور عبدالرحمن بدوي هذا القسم أفضل ما حقّق من تاريخ الطبري في هذه النشرة العلمية الممتازة، التي تُعدّ من أعظم النشرات النقدية ليس فقط بالنسبة إلى التراث العربي، بل أيضاً التراث الأدبي الكلاسيكي بعامة.

٥- كتاب الإمام فيمن ولي الحبشة من ملوك الإسلام، لتقى الدين المقرئزي، وقد نشر في روما سنة ١٩١٠م في الذكرى المئوية لسلغة المستشرق الإيطالي ميشيل أماري صاحب المكتبة العربية العقلية، وتاريخ مسلمي صقلية. ٦- الجزء الحادي والعشرون من كتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، والذي عُثِرَ عليه في أوربا، ونشره جويدي في روما سنة ١٨٨٨م.

٧- نصّ سرياني في وصف روما ورد في التاريخ المنسوب إلى زكريا الخطيب، نُشر في مضبطة لجنة الآثار في روما، ج ١٢، سنة ١٨٨٤م من ص ٢١٨ إلى ص ٢٣٩، وقد ترجمه إلى الإيطالية مع تعليقات مفيدة.

٨- النصوص الشرقية غير المنشورة التي تتعلّق بأهل الكهف أو السبعة النائمين في كهف بأفوسوس، (ضمن منشورات أكاديمية لنشأى قسم العلوم الأخلاقية II, I, X, I ١٨٨٤م - ١٨٨٥م، من ص ٣٤٢ إلى ص ٤٤٥، وكانت هذه النصوص فاتحة الدراسات المتعلقة بأهل الكهف، والتي بلغت أوجها على يد المستشرق الفرنسي لويس ماسينيون في دراسته الشاملة الممتازة بعنوان: "النائمون السبعة (أهل الكهف) في أفسوس"، والتي نُشرت في باريس في مجلة الدراسات الإسلامية REI، سنة ١٩٥٥م، من ص ٥٩ إلى ص ١١٢ مع إحدى وعشرين لوحة.

### ثالثاً: جهوده في مجال الفهرسة:

آمن جويدي إيماناً راسخاً بأهمية صنع فهراس فنية لكتب التراث المحققة، لتمكين الاستفادة منها الاستفادة المرجوة، ويبدو أن هذا الإيمان شاع وانتشر بين المستشرقين الذين قاموا بتحقيق كتب التراث العربي والإسلامي، فما من كتاب نشره أحدهم إلا وصح له فهراس فنية تفصيلية، بل إن المستشرق الهولندي المعروف ريهنارت دوزي ذكر في مقدمة كتابه: "المعجم المفصل بأسماء الملابس عند العرب":

إننا يمكننا أن ندفع عجلة المعجم العربي إلى الأمام بصنع فهراس لغوية لكتب في التاريخ والجغرافيا والرحلات والطب وغيرها، ومن خلال هذه المصادر اللغوية يمكن دعم المعاجم العربية وسدَّ خلَّة من خلالها. وهذه السُّنة الحسنة التي سُنَّها المستشرقون قد ورثها عنهم المحققون المصريون والعرب، وصارت بعد ذلك من أساسيات بل من أولويات التحقيق، حتى سادت بينهم المقولة المشهورة: "كتاب بلا فهراس كثر بلا مفتاح". وفي هذا الصدد يقول د. عبد الرحمن بدوي عن جويدي: "وقد تبَيَّن له أثناء تحقيقاته لهذه النصوص الضرورية المُثَلَّة لإيجاد فهراس دقيقة لأهيات كتب الأدب والشرح، ليستعان بها في تحقيق النصوص العربية واللغوية والتاريخية، بسبب ما فيها من اقتباسات لشعاع، فأخذ في القيام بهذا العمل المفيد كزَّ الفائدة، فهو خيرٌ عنده من مئات التأليف، رغم جُحْد الجَهلة من الكُتَّاب لهذا الفضل العظيم". ومن كتب التراث التي صنع لها جويدي فهراس فنية:

١- اللوحات الأبعدية لكتاب "الأغاني"، يشتمل على فهراس الشعراء والقوافي والأعلام والأمكنة، ونشر في ليدن سنة ١٩٠٠م، في ٧٦٩ صفحة، إلى جانب المقدمة الفرنسية المشتملة على إحدى عشرة صفحة.

٢- فهرس شعراء "خرزانة الأدب" للبخدادي، نُشر ضمن أعمال أكاديمية لنشأ I V, I I I سنة ١٨٨٢ م من ص ٣٧٣ إلى ص ٢٩٢، ولا شك أنَّ المرحوم عبد العزيز الميمني قد اطلع عليها واستفاد منها في صنع فهرسته على خزانة الأدب، والمعروفة بـ: إقليد الخزانة، وكذلك استفاد منهما مع المرحوم عبد السلام هارون في صنع فهراسه الفنية الشاملة لخرزانة الأدب في مجلَّدين عظيمين.

٣- فهرس شعراء شرح شواهد الألفية، نُشر ضمن أعمال

أكاديمية لنشأ I V, I I I، روما، ١٨٨٧م.

٤- فهراس المخطوطات الشرقية في بعض المكتبات

الإيطالية، الكراسة الأولى، فيرننسه، سنة ١٨٧٨م، وقد

اشتملت هذه الفهراس إلى جانب المخطوطات العربية على المخطوطات القبطية، والفارسية والسريانية، والتركية.

### منهج جويدي في البحث اللغوي:

تحت يدى بحثان منشوران باللغة العربية للعلامة جويدي، وعلى ضوءهما سوف استخلص منهجه في البحث في اللغة العربية، وهذان البحثان هما:

١- المختصر في علم اللغة العربية الجنوبية القديمة، يقع النص العربي في ستة وثلاثين صفحة، وأردفه بالنص اللاتيني، وقد جُمع النصان في كُتَيْب صغير، ونشرته الجامعة المصرية سنة ١٩٣٠م/ ١٣٤٩هـ بإشراف ابنه مكاليب أنجلو غويدي، وعلى الرغم من أنه نُشر في القاهرة فإنه طُبِع بمطبعة السناتو للدكتور يوحنا بُزدي في رومية سنة ١٩٣٠م/ ١٣٤٩هـ.

٢- محاضرات أدبيات الجغرافيا والتاريخ واللغة عند العرب باعتبار علاقتها بأوروبا وخصوصاً بإيطاليا، وهي أربعون محاضرة ألقاها على طلبة الجامعة المصرية، وكانت تُنشر تباعاً في مجلة الجامعة المصرية، ثم جُمعت في كُتَيْب صغير في ١٠٩ صفحات.

أمَّا كتابه "المختصر في علم اللغة العربية الجنوبية القديمة" فقد استلهمه بحقيقة لغوية هي أن النقوش التي تمَّ الكشف عنها في جنوب الجزيرة العربية واليمن كشفت لنا بدورها عن لسان عربي جنوبي اشتمل على عدَّة لهجات هي: المعينية والسبئية والقبتانية والأوسانية والحضرية، واشتهرت منها اثنتان: المعينية، وهي لغة مملكة معين، والسبئية، وهي لغة مملكة سبأ التي عاصمتها مأرب، ومن خلال النقوش وضع جويدي حروف الهجاء في العربية الجنوبية بموازاة حروف الهجاء في العربية الشمالية، وحروف الهجاء الأوربية، وبالمقارنة تبَيَّن له وجود حرف في العربية الجنوبية لا مقابل له في الحروف العربية، كما أثبت عدم وجود حركة في كتابة النقوش ولا علامة للسكون أو للتشديد، وقد يُكتب

الحرف المشدّد مرتين في اللغة المعنية كما في اللغات الأوربية، ثمّ بيّن جويدي أرقام الأعداد وما يولايها في العربية الشمالية، وانتقل إلى الحديث عن الضماير بين العربية الجنوبية والشمالية وأسماء الإشارة، والمذكر والمؤنث، والأسماء الموصولة، والتعريف والتذكير، وأسماء الاستفهام.

وبعد أن انتهى من الأدوات انتقل للحديث عن الفعل في دراسة مقارنة فريدة بين العربية الجنوبية والشمالية، واستخلص من هذه المقارنة أن الفعل في الجنوبية إمّا بسيط (مجرد)، وهو الأصل، وإما مزيد، والزيادة حرف يلحق أوله كما في العربية الشمالية، والأفعال الواردة في النقوش إنما هي في الغيبة فقط دون الخطاب والتكلم، كما أن فصل الأمر ليس له أثر في النقوش المعروفة إلى الآن، فصيحته مجهولة، كما أن الفعل المضاعف ريمًا لا يتحد فيه الحرف الثاني مع الثالث خلافا لسائر اللغات السامية، فيقال في العربية الجنوبية: (جَدَدَ) بدلا من: (جَد).

وبعد أن انتهى من دراسة الفعل انتقل إلى دراسة الاسم مؤكّدا أننا لا نعرف هيئة الأسماء على وجه الدقة في العربية الجنوبية لعدم وجود الحركات والسكون والتشديد في كتابة النقوش، فالأمادة الثلاثية (قتل) يُحتمل أن تكون: قَتَلَ، أو قَتَلْ، أو قَتُلْ، أو قَتِلْ، أو قَتَلْ، وقد رجّح جويدي أن الأسماء كانت توافق في هيئتها أسماء سائر اللغات السامية ولا سيّما هيئة الأسماء العربية، كما أكد أن الأسماء انقسمت في العربية الجنوبية إلى أسماء بسيطة (مجردة) لا زيادة في أولها أو في آخرها ما عدا تاء التانيث، وأسماء مزيدة في أولها أو في آخرها، والاسم إمّا مذكر أو مؤنث، وعلامة التانيث في الأكثر حرف (x) التي تساوي التاء في العربية، والاسم إمّا مفرد أو مُثنى أو مجموع كما في العربية كذلك، والجمع إمّا سالم وإمّا مُكسّر، ثمّ انتقل جويدي إلى الذكرة والمعرفة في الأسماء، فالذكرة تلحق بأخرها أداة التنكير، وهي تقوم مقام التنوين نحو: ملك، والمعرفة تلحق بأخرها أداة التعريف، وهي تقوم مقام لام التعريف، ثمّ يؤكّد جويدي أننا لا نعرف تصريف الأسماء لعدم الأشكال في النقوش، والراجح أنه كان يطابق التصريف العربي، كما أن أسماء العدد الدالة على الترتيب، كالثاني والثالث... إلخ ليس لها أثر في النقوش، والراجح أنها

كانت على صيغة فاعل كما في العربي.

وبعد أن انتهى من دراسة الاسم في العربية الجنوبية انتقل إلى دراسة الحرف فتحدث عن حروف الجر في المعنية والسبئي، ثمّ انتقل إلى عطف النسق وتبين المختصّ منها بالمعيني دون السبئي، ثمّ هتم كتابه بسنة من النقوش التي عُثِر عليها في جنوب شبه الجزيرة العربية، وأضعا المقابل لها بالعربية، فهذه هي خلاصة الكُتُب، ونخرج منه بالنتائج الآتية:

- ١- فكرة دراسة اللغة العربية في إطار أحوالها من اللغات السامية فكرة جيّدة تعطي نتائج أكثر دقة، وتُفسّر الظواهر اللغوية تفسيراً موضوعياً، ولعل هذا هو أهم ما يميز المستشرقين في دراساتهم للعربية، على الجانب الآخر كان العرب القدماء مفتونين بلغتهم العربية لا يرون غيرها، ولا يفسّرون ظواهرها في إطار علم اللغة المقارن، وإنما اكتفوا بالعربية، وتعلّقوا بها أيّما تعلّق، فالمستشرقون هم أول من نبّه الدارسين إلى ضرورة معرفة اللغة السريانية والعبرية والحبيشة وغيرها من مجموعة اللغات السامية، والعربية واحدة منها.
- ٢- التفت جويدي- كثيره من المستشرقين- إلى جوانب خفية في الدرس اللغوي للعربية، وسلّط عليها الضوء، ونبّه إلى أهمية دراسة النقوش القديمة في تعميق دراسة العربية، وكان من نتائج ذلك أن الجامعة المصرية بعثت بعثد من الباحثين سنة ١٩٣٦م إلى اليمن، لدراسة العربية الجنوبية ونقوشها، وكان من أشهر هؤلاء الباحثين المرحوم د. يحيى خليل نامي، الذي وضع خلاصة بعثته في كتابه الصغير القِيم "العرب قبل الإسلام: تاريخهم، لغاتهم، لغاتهم"، وقد أتيح له أن يجمع واحداً وتسعين نقشا، ترجمها وعلّق عليها، واتخذها موضوعاً لرسالة الدكتوراه سنة ١٩٣٩م، ومنذ سنة ١٩٤٧م حتى سنة ١٩٦٢م أخذ ينشر في مجلة كلية الآداب نقوشاً عربية جنوبية يترجمها إلى العربية ويعلّق عليها تعليقات علمية، وقد بلغت نحو مئة وخمسين نقشا.

\* أمّا كتابه الثاني: محاضرات أدبيات الجغرافيا والتاريخ واللغة عند العرب، فهو أربعون محاضرة ألقاها على طلاب الجامعة المصرية في العام الجامعي ١٩٠٨م-١٩٠٩م، بدأ بها يوم الثلاثاء ٢٢ ديسمبر سنة ١٩٠٨م، وفرغ منها يوم الأحد ٢١ مارس سنة ١٩٠٩م، فكانت مدتها ٨٧ يوماً، تناول في المحاضرة

الأولى: الجغرافيا عند اليونان، ثم عند الرومان، ثم ابتداء علم الجغرافيا عند العرب، وختمها ببعض أغلاط النُسخ في كتاب "معجم البلدان" لياقوت الحموي وتناول في المحاضرة الثانية بعض علماء الجغرافيا من اليونان والعرب وغيرهم، مثل: بطليموس، وكاتبنا، وهيرودوتوس، وباتيسوس وغيرهم، وتناول في المحاضرة الثالثة تأليف بطليموس، ورغبة العرب في اكتساب علوم الروم والفرس، واهتمام الخلفاء العباسيين بنشر العلوم ونقل الكتب اليونانية إلى العربية، ويظل جويدى في أدبيات الجغرافيا حتى منتصف المحاضرة الرابعة عشرة، فينتقل إلى أدبيات التاريخ من المنتصف الآخر للمحاضرة الرابعة عشرة إلى منتصف المحاضرة السادسة والعشرين، ومن المنتصف الآخر للمحاضرة السادسة والعشرين إلى المحاضرة الأربعين يُخصّص الكلام في أدبيات اللغة، بدأها بالحدث عن اللغات الحامية وأقسامها الثلاثة: لسان البربر، ولسان المصرى، والألسنة الكوشية، ثم انتقل إلى الحديث عن اللغات السامية بقسميها: الشرقي والغربي، فالشرقي هم أهل بابل وآشور، أصحاب اللغة الآشورية، والغربي إما شمالي وإما جنوبي، والشمالي ينقسم إلى قسمين كبيرين: الكنعاني ويشمل العبراني والفينيقي وغيرهما، والآخر: الآرامي ويشمل السرياني وغيره، وأما الجنوبي فهو قسمان: القسم الأول ويشمل العربية المعهودة، أي لغة القبائل التي سكنت النواحي الشمالية من جزيرة العرب، والقسم الثاني: عربية القبائل الجنوبية، كسبأ وحميز، ثم أخذ في تفصيل الكلام عن هذه المجموعة وعلاقتها بالعربية المعهودة (الشمالية) في إطار التشابه الحاصل بينها في الأصوات والبنية والدلالة، وأطال الوقوف أمام اللغة العربية الجنوبية، لغة سبأ وحميز، ولغة العبر، وعقد مقارنة بين الحرف العربية الشمالية والعميرية والحبشية، وعرض بعض الكتابات العميرية وشرحها وبيّن طريقة كتابتها بأحرف عربية شمالية، ثم انتقل إلى اللغة الحبشية وبيّن بعضاً من خصائصها الصوتية والصرفية، وما نقلته العربية المعهودة من أنظمتها، ثم ختم محاضراته بالحديث عن الدخول في اللغة العربية، ووقف أمام لفظي الزيت والزيتون وما يتعلّق بالمصايح النصرانية في الحيرة وعند بني غسان، كما عرّج على الألفاظ الدينية المنقولة من اللغة الآرامية إلى العربية، فجاءت المحاضرات

بأكملها في مئة وتسع صفحات، ونستطيع أن نستخلص من هذه المحاضرات النتائج الآتية:

- ١- تناولت هذه المحاضرات ثلاثة علوم: الجغرافيا، والتاريخ وعلم اللغة المقارن، وكل علم من هذه العلوم يحتاج إلى كتاب مستقل بنفسه بل كُتب، ولذا جاءت محاضرات جويدى كحصى الطائر، ولعلّ عذره في ذلك أنّه أمام أوّل طلاب الجامعة المصرية، فهم بواكير التعليم الجامعي فرغب أن ييسّط مادته، مع تكثير موضوعاتها، إيماناً منه بأن أخذ المرء من كلّ بستان بزهرته خير له من أن يأخذ زهر بستان واحد.
- ٢- التفت جويدى إلى ما وقع في كتب الجغرافيا والتاريخ من تصحيف وتحريف أدّى إلى صدور أحكام من الدارسين في غير موضوعها، وقد ساعد على هذا التصحيف والتحريف طبيعة الخط العربي الذي تتشابه فيه الحروف المكتوبة لا يفرّقها عن بعضها البعض إلا نقطة أو نقطتان، كما أنّ الطباعة زمن جويدى لم تكن بالجودة التي هي عليها الآن، بل ربما اعتمد على المخطوطات من هذه الكتب.
- ٣- انشغل جويدى بدراسة اللغة العربية الجنوبية وما تفرّع عنها من لغات، كما اهتم باللغة الحبشية، وربما عكست ديالته المسيحية هذا الاهتمام، فمعظم أبحاثه تدور حول المسيحية في المشرق، وعلاقة جنوب الجزيرة العربية بالحبشة. ومهما يكن من أمر فإن محاضرات جويدى في الجامعة المصرية لم تكن عميقة كأبحاثه التي نشرها بالإيطالية والفرنسية، ويبدو أنّه راعى الجانب التعليمي سواء في تدريسه لمادة الأدب العربي أو لمادة لغة اللغة، وكيفية أنّه أوّل من وضع خطة الدراسة في الجامعة المصرية لمادتي الأدب العربي، ولفه اللغة العربية.
- وبعد... فهذه هي الجهود اللغوية التي قام بها المستشرق الإيطالي إغناطيوس جويدى في ثلاثة مجالات: الأبحاث والمقالات، ثم نشر النصوص وتحقيق المخطوطات، ثم فهرسة كتب التراث، عرضتها في إيجاز سريع، وأختم بحثي بما قاله المرحوم محمد كرد علي في بحثه الدقيق: "أثر المستعربين من علماء المشرقيات في الحضارة العربية"، "نعم يصدر المستشرقون الكتب العربية على عجمتهم سليمة من الشوائب في الجملة، ونحن على عريتنا قد نرتكب في إحياء كتبنا

"ينبغي أن ننظر إلى الاستشراق على أنه تيار حضاري فيه ما في الحضارة من محامد ومساوئ، والنظرة الصحيحة تفرض علينا أن ننظر إلى كل مستشرق على حدة وماله من دوافع وما قدم من أعمال، فلا شك أننا سنجد منهم من عشق اللغة العربية والحضارة الإسلامية، وقَوِّمَ فيها نفائس المخطوطات التي نشرها نضراً علمياً دقيقاً وفق منهج دقيق صارم"، ولعل جويدي واحداً من هؤلاء الذين عشقوا اللغة العربية والحضارة الإسلامية بل حبَّها إلى نجله ميكال أنجلو جويدي، كما صنع كارلو نالينو مع كريمته ماريا نالينو أيضاً.

أخلاقاً فظيعة، ذلك لأننا نحاول أن نعمل عمل شهر في يوم، وإن لا نتعب أنفسنا في البحث والتفكير، فيأتي عملنا خداجاً قبل أوانه، ويأتي علمهم تام التراكيب، مشبعاً بالتحقيق والتحريص، فنحن نخدج وهم ينضجون، ومع هذا نرى بعض المتعذلقين منا يرمون المستعربين بعدم الفهم، إذا ظفروا لهم بغلطات معدودة في كتاب طبعوه، وهم لو أبقى إليهم الأصل الذي طبع عنه المستعربون لارتكبوا أضعاف أغلظهم"، كما نختم ما قاله المحقق العراقي العصفري د. يحيى الجبوري في مقدِّمة كتابه: "المستشرقون والشعر الجاهلي":

## أهم مراجع البحث

- \* إدوارد سعيد - الاستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط الرابعة، ١٩٩٥م.
- \* إدوارد هينديك: كتاب اكفاء القنوع بما هو مطبوع، دار الهلال، القاهرة، ١٩٨٦م.
- \* إسماعيل عمارة - بحث في الاستشراق واللغة، دار البشير ومؤسسة الرسالة، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٦م.
- المستشرقون ومناهجهم في دراسة العربية، إزبد، الأردن، ١٩٨٨م.
- \* جورج زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، الجزء الرابع، مراجعة وتعليق د. شوقي ضيف، دار الهلال، القاهرة، ط ٢.
- \* حسن نصر الدين: الأبحاث في الجامعة المصرية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط الأولى، ٢٠٠٨م.
- \* خير الدين الزركلي: الأعلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط ١٢، ١٩٩٨م.
- \* زكي مبارك: نفع المستشرقين أكثر من ضررهم، مجلة الهلال، القاهرة، مجلد ٤٢، ص ٣٢٧.
- \* صلاح الدين المنجد: المتلقي من دراسات المستشرقين، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٩٧٦م.
- جهود المستشرقين في تحقيق التراث العربي، مجلة المهمل، السعودية، العدد ٤٧١، ١٩٨٩م.
- \* عبد الجبار ناجي: تطور الاستشراق في دراسة
- التراث العربي، الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٨١م.
- \* عبد الرحمن يدوي - موسوعة المستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، ط الثالثة، ١٩٩٢م.
- دراسات المستشرقين حول صفة الشعر الجاهلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩م.
- \* عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين، مكتبة المثنى ودار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٩٧٥م.
- \* قاسم السامرائي: الاستشراق بين الموضوعية والافتعالية، الرياض، ١٩٨٣م.
- \* لويس شيخو: تاريخ الآداب العربية في القرن التاسع عشر والرابع الأول من القرن العشرين، دار المشرق، بيروت، ط ٢.
- \* محسن جاسم الموسوي وآخرون: الاستشراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- \* محمد عوني عبد الرؤوف: جهود المستشرقين في التراث العربي بين التحقيق والترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤م.
- \* محمد كرد علي: أثر المستعربين من علماء المشرقيات في الحضارة العربية، مجلة المجمع العلمي العربي، دمشق، ج ١٠، مجلد ٧، ١٩٢٧م.
- \* نجيب العقيلي: المستشرقون، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٤م.
- \* هوسنا وآخرون: دائرة المعارف الإسلامية، نقلها إلى العربية، إبراهيم زكي خورشيد وآخرون، دار الشعب، القاهرة، المجلد الثالث
- عشر، مادة "العجبة".
- \* يحيى الجبوري: المستشرقون والشعر الجاهلي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط الأولى، ١٩٩٧م.
- \* يوسف أسعد دارش - مصادر الدراسة الأدبية، منشورات جمعية أهل القلم، بيروت، ١٩٥٦م.
- \* يوسف إيان سركيس - معجم المطبوعات العربية والمعرّبة، مطبعة سركيس بمصر، ١٣٤٦هـ / ١٩٢٨م.
- جامع التنايف الحديثة، دار صادر، بيروت، ١٩٩٣م.
- \* يوهان فلك: الدراسات العربية في أوروبا حتى مطلع القرن العشرين، نقله إلى العربية د. سعيد بعيري ود. محسن الدمدمش، دار زهران الشرق، القاهرة، ط ١، ١٩٠٧م.
- \* G. Gabrieli: "U in grande orientalista: Ignazio Guidi", in Nuova Antologia, Set. Ot. 1931.
- \* Bibliografia di I. Guidi, in RSO, T.V, PP. 77 - 89.
- \* Erno Littmann: "Ignazio Guidi", in ZDMG, Bd. 89, S. 119 - 130 (Jahrgang, 1935).
- \* Levi della vida: "Ignazio Guidi" in Aneddoti e svaghi arabie non arabi, PP. 232 - 249, Milano - Napoli, 1959.

## جامعة القاهرة: هل ترد الاعتبار لضحايا التكفير؟

حسين محمود<sup>(٢)</sup>

على العكس تماما، فالاعتذار الواجب لهؤلاء العلماء لن يفيدهم الآن كثيرا، ولكنه سوف يصلح الوجه الأكاديمي لمؤسسة علمية عريقة، كان ينبغي منذ أول عهدها بالعلم والتفكير العلمى أن تحمى علماءها وأن تحتشد معهم، كما فعل قسم اللغة العربية مع نصر حامد أبو زيد، ولكن ليس كما فعلت الجامعة التى فصلت طه حسين لمدة عامين بين ١٩٣٢ و ١٩٣٤، ولم تستطع أن تتدخل بنفس قانون الحسبة لكى تحمى ابنها وثمرة تاريخها وجهدها أبو زيد، ولم تأخذ حق على مبروك فى الترقية الإدارية ما دامت الترقية العلمية تصطدم بمنهج تفكير مختلف لأعضاء لجان الترقيات، خاصة وأن الأستاذية تمنحها الجامعة ولا تمنحها اللجان الموقرة.

الاعتذار ضرورة، ليست فقط لحماية العلم والعلماء، ولا أطالب بها لأننى أوافق على الآراء التى قدمها هؤلاء العلماء، فالاختلاف فى الرأى جازئ علميا، والرد على المخالفين له أساليب حضارية، لا تهزأ بهم، ولا تسخر من جهودهم، بل ترفع لهم القبعة لأنهم فتحوا باب الاجتهاد وحركوا العقول الساكنة، وحتى وإن هزموها بعنف أحيانا، فهذا مقبول ومطلوب وإلا ظللنا فى

مرت فى العام الماضى مائة عام على إنشاء جامعة القاهرة، تلك الجامعة التى أنقذت المنطقة العربية من عصر مظلم طويل، ووضعت أول مرة على طريق التنوير، فاضاءت ولا تزال تضىء السبل العلمية أمام عقول أبناء الأمة العربية.

ولكن لا ينبغي أن يمر هذا الاحتفال دون أن يعود النور ليكلل جباه رجال من جامعة القاهرة، كان لهم فضل مؤكد فى إنارة العقل العربى، وأعطى بهم باحثى ومفكرى الجامعة ممن وضعت أسلحة التهريب التكفيرية أعناقهم على مقصلة محاكم التفتيش، لابد إذا من أن تكون احتفالية جامعة القاهرة بمئويتها فرصة لرد الاعتبار الرسمى لأسماء مثل طه حسين ونصر حامد أبو زيد، ودعوة للكف عن مطاردة العقول، مثلما حدث مع الدكتور حسن حنفى، ومع الدكتور على مبروك حاليا.

وما لم ترد جامعة القاهرة، فى اعتذار رسمى، لهؤلاء العلماء اعتبارهم، فإن احتفالياتها بالمئوية لن يكون لها معنى. وهذا الاعتذار لا يقلل أبدا من قيمتها، وهو ما تفعله الدول، كبيرة وصغيرة، وفعلته الكنيسة الكاثوليكية مرارا تجاه علماء عاقبتهم لعلمهم طوال تاريخها.

(٢) أستاذ جامعى مصرى.



موقعنا، مملك سر. وهو ضرورة قومية لأن ما تفعله جامعة القاهرة ينسحب تلقائياً على بقية الجامعات المصرية، فهي الجامعة الأم التي أرست الأعراف والتقاليد الجامعية، وليس أدل على ذلك مما حدث في جامعة حلوان، عندما عانى أحد باحثيها الأمرين حتى ينجو برسالة ماجستير، عرض أمرها على المفتي؛ ليس هذا وحسب، وإنما أيضاً لأن اللافتة المعروضة دائماً هي "التكفير"، ولهذا فإن الاستشهاد بموقف الكنيسة الكاثوليكية جاء في موقعه، فهي التي كفرت كل العلماء الذين كانوا يدرسون "الوثني" أرسطو، أو المسلم "ابن رشد"، أو الذين لهم رؤية خاصة في الفلسفة مثل جوردانو برونو، أو اجتهادات علمية مغايرة مثل جاليليو. فحينما يحدث الخلط بين العلم والدين، يستحيل أن ينتصر العلم، فليس له، ولن يكون له في المستقبل المنظور، قوة الدين وسطوته، في بيئة يتجذر فيها الدين منذ فجر التاريخ، وله دائماً الصوت العالي، والمكانة الرئيسية في نفوس الناس. الدين أولاً وكل ما عداه يهون. الدين نقديه بأرواحنا وبالعالي والرخيص. ولكن الجامعة شيء آخر، لأنها تعمل نبراس العلم، وإذا كان المؤمنون ينصرون دين الله، فإن العلماء لا يستطيعون نصرة العلم، إذا تماس مع الدين في خردلة. إذن موقف العلم تجاه الدين ضعيف بطبعه، ويضعف أكثر كلما كان المجتمع أبعد عن العلم. وليس هناك حل لهذا الموقف إلا فض الاشتباك بين الدين والعلم. وفي الإسلام ما يؤيد هذا الرأي، فهو يقر بأنه "لا حياة في العلم"، أي لا خوف ولا تردد في تناول أية مسألة علمية، وما دام هناك هذا التسامح تجاه العلم، فأول عمل تلقائي يستتبعه هو نفي الكفر عنه.

وليس هناك من جديد في أن رفع لافتة الدين عمل مضمون لكي تكسب أية قضية من ورائها، فقد أقنع أباطرة أوروبا شعوبهم بغزو المشرق تحت راية الصليب، ونحن نعرف أن وراء الأسباب الدينية عند من يرفعون لافتة الدين هناك أسباب حقيقية، اقتصادية وسياسية وفتوية، فهناك رجال الدين الذين يخافون من انهيار سلطنتهم على الناس، ويخافون بوار ما لديهم من بضاعة قديمة، وهناك من الحكام من يستعملهم على الناس، وقبل إن هناك صفقة سياسية وراء قضية طه حسين، كما قيل إن هناك شبهة الدفاع عن توظيف الأموال في قضية نصر حامد أبو زيد. أي أن لافتة الدين لا ترفع دائماً لوجه الله، وإنما لهم فيها "مارب آخر". وعلى هذا فإن إعادة الاعتبار، أو كما يقال في اللغة الأجنبية "إعادة تأهيل" العلماء الذين عانوا من تهمة التكفير بسبب إبعادهم العلمية، يعني في المقام الأول أننا نستطيع أن نتقدم في طريق العلم بلا خوف ولا تردد، ويعني أننا عندما أردنا أن نضيء بلادنا وغالمانا العربي بنور العلم فأناشانا جامعة القاهرة، كنا نرى الطريق واضعاً، وهو أن نطلب العلم، بلا حياة ولا تردد ولا خوف، ولا تكفير، وأن المائة عام الثانية في عمر الجامعة سوف تكون مثمرة ومشعة. يكفي أن تعلن الجامعة أن المنهج العلمي هو المنهج الوحيد المقبول بها، وأن التكفير ليس من الأسس التي يبنى عليها أي رأي علمي، وأن ينشأ الطلاب على هذه القيم بدلاً من أن يتصدوا لامتدادهم، ويمتنعوا من أن ينقل إليهم علمه، لأنهم أعلم منه!

يا جامعة القاهرة العريقة، ابدي ميثقتك الثانية بصفحة جديدة، منيرة مستنيرة، وامضي في طريق العلم، بلا "حياة"، وبلا تردد، وبلا خوف.

## جامعة القاهرة أم جامعة بين السرايات؟!

مجدى العجيزى<sup>(\*)</sup>

حمدان، وأحمد مستجير، وسليم حسن، وعبد العزيز صالح، ويحيى هويدى... وغيرهم من القمم المضيئة الزاهرة، بدلا من الاحتفال بالعيد المئوى لجامعة القاهرة، خصوصا أن هذا الاحتفال قد تزامن بخروج الجامعة من قائمة أفضل خمسمائة جامعة من الجامعات العالمية، مما أصابنا بحالة من الإحباط والإحساس العميق بالتقصير فى حق وطننا العزيز.

شأن جامعة القاهرة شأن كل مؤسساتنا التعليمية التى لم نعرف كيف نحافظ عليها ونطورها، شأن مواردنا الطبيعية التى دمرناها ولوثناها ولم نحسن رعايتها كنهر النيل وآثارنا القديمة ومواردنا الاقتصادية، شأن البحث العلمى الذى أغدقنا على مؤتمراته وندواته والمتحدثين باسمه والمشاركين فى وضع خطته على الورق بالمال والجهد، وقررنا فى الإتفاق على متعلباته ومعاملته وأساذه من الباحثين والعاملين فيه بالفعل وليس بالقول، وكأن البحث العلمى لا علاقة له بحياتنا من بعيد أو قريب، ويكفي أن نستورده من الخارج، مثله مثل لقمة العيش وكل سلع أخرى ضرورية أو كمالية لحياتنا، ويكفي أيضا أن نطلق الشعارات والعبارات الموسمية بأهميته. ظلمنا جامعة القاهرة باحتفالنا بها، ظلمنا رموزنا

جاء خروج الجامعات المصرية بما فيها جامعة القاهرة من الترتيب العالمى للجامعات الأفضل عام ٢٠٠٨ مواكبا ومقترا باحتفالية جامعة القاهرة بمرور مائة عام على تأسيسها، وهى الاحتفالية المسماة بمائة عام من التنوير- وهذا يدفعنا للتساؤل: إلى أى حد اكتسبت هذه الاحتفالية مشروعيتها ومصداقيتها؟ ألم يكن من الأجدر تأجيلها إلى أن يحين الوقت الذى تدرج فيه جامعة القاهرة وجامعات مصر كلها ضمن الجامعات المعترف بها عالميا حتى لو ورد اسمها فى ذيل القائمة! من الذى يتحمل مسئولية تخلفنا العلمى الذى وصل بنا إلى هذه المرحلة المتدنية بعدما كانت جامعة القاهرة فى طليعة الجامعات العربية والأفريقية، بل والعالمية أيضا!

أعتقد أنه كان من الأجدر والأبقى بنا أن نحتفل برواد الجامعة المصرية ورموزها المؤثرة فى حياتنا الثقافية والعلمية، ومنهم: أحمد لطفى السيد، وطه حسين، ومصطفى مشرفة، ومصطفى عبدالرازق، ومنصور فهمى وعبدالرازق السنهورى، وزكى نجيب محمود، وعبدالرحمن بدوى، ونجيب محفوظ، وعثمان أمين، وسهير القلماوى، وشكرى عياد، ولويس عوض، ومجدى وهبة، ومصطفى البرادعى، وعبداللطيف أحمد على، وصقر خفاجة، وجمال

(\*) أستاذ جامعى مصرى.

العلمية والثقافية بتجاهلنا لهم، ظللنا أساتذة جامعة القاهرة والجامعات المصرية بعد أن نجحنا في الانتقاص من شأنهم ومكانتهم في حياتنا وجعلناهم يلهثون وراء لقمة العيش، أو التسابق تجاه الوظائف الإدارية القيادية، بدلا من تفرغهم للبحث والدرس والإنجاز العلمي الجاد، رغم أن التاريخ لن يسجل في ذاكرته غير الأساتذة الذين عرفوا بإنجازاتهم العلمية ودورهم التنويري الأخلاق، وليس بمناصبهم الإدارية والسلطوية في الجامعة بحكم المناصب والوظائف التي تقلدوها.

جامعة القاهرة بتاريخها وماضيها ورموزها لم تخرج من خريطة الجامعات العالمية، وإنما خرجت جامعة أخرى موازية ومشبكة بها، وتشكل وحدها الجامعة الراهنة التي دخلت في التقييم كممثل للجامعة الأهلية المستقرة في الوجدان والذاكرة، إنها جامعة الدروس الخصوصية؛ والكتاب المقر؛ والمذكرات؛ والملخصات الجامعية؛ وتوقعات ليلة الامتحان؛ والمراجعات النهائية؛ وإعداد رسائل الماجستير والدكتوراه، وأعني بها (جامعة بين السرايات) التي خرجت من التصنيف العالمي بكل جدارة، وهي ليست مجرد جامعة بدئية أو موازية لجامعة القاهرة، بل هي منها بمثابة القلب والشريان.

هيمنت جامعة بين السرايات على العملية التعليمية والبحثية والتنويرية لجامعة القاهرة، ولو التزمنا الصدق مع أنفسنا لأطلقنا اسم جامعة بين السرايات على جامعة القاهرة، وهو ما يتفق مع مضمونها خير اتفاق.

ولا أعتقد أن العملة الرديئة والبضاعة الفاسدة والسلعة المغشوشة لجامعة بين السرايات يمكن أن ترقى إلى مستوى السلعة المتفق على مواصفاتها في التصنيف العالمي للجامعات، والحق أن جامعة القاهرة ليست وحدها التي تشترك وتتداخل مع جامعة أخرى موازية أو بديلة لها، فجامعة عين شمس أيضا تشترك وتتداخل مع جامعة أخرى يمكن تسميتها بـجامعة منشية الصدر، وجامعة الإسكندرية تتداخل وتشترك مع جامعة الشاطبي، وهكذا تصبح الخطوة الأولى لإصلاح الجامعات بسيطة واضحة لا تحتاج إلى دراسات معقدة ومؤتمرات تتحملها

ميزانية الدولة ومزايا خاصة أدبية ومادية ضخمة لقيادات الجامعة، كل ما في الأمر أنها تتطلب رؤية بحثية وتعليمية واضحة المعالم مغايرة لرؤية طه حسين في كتابه "مستقبل الثقافة في مصر" الذي صدر عام ١٩٣٢، أو كتاب زويل "عصر العلم"، وقيل كل هذا يحتاج إلى إرادة جادة حقيقية وصداقة تستهدف إصلاح التعليم والبحث العلمي، فهل نحن جادون حقا في رؤيتنا وإرادتنا، هل يحظى التعليم في بلدنا بالاهتمام الجدير به من قبل المسؤولين عنه؟

العبث كل العبث أن تحتفل بمئوية جامعة القاهرة المسماة بمائة عام من التنوير، في ظل مذكرات وملخصات وكتب مدرسية عقيمة ودروس خصوصية في كل مجالات المعرفة من آداب إلى تجارة إلى حقوق إلى طب. التنوير يا سادة معناه رفع الوصاية عن العقل أو بلوغ العقل سن الرشد، ولا أعتقد أن جامعات التلقين والدروس الخصوصية والملخصات والمذكرات المغشوشة، وأعني بها الجامعات المسكوت عنها، جامعات بين السرايات ومنشية الصدر والشاطبي وغيرها، يمكن أن تحتفل بها باسم التنوير وباسم الإعلاء من شأن فعالية العقل. ويوم أن بدأت جامعة القاهرة تقترب من جامعة بين السرايات وتكاد تتوحد بها انقطعت صلتها بكل قمم التنوير. يكفي أن نطرح المؤسسة التعليمية في بلدنا في زويل ولا تطلب منه أن يكون مستشارا لها لوجه مسيرة العملية التعليمية والبحثية، في الوقت الذي تختاره أمريكا مستشارا ضمن الهيئة الاستشارية العلمية للرئيس أوباما لصياغة مستقبل الولايات المتحدة الأمريكية من الناحية العلمية.

ومرة أخرى يمكن أن نتساءل: هل حقا قامت جامعة القاهرة بدورها التنويري والبحثي طيلة مائة عام، أم أن هذا الدور قد توقف؟ ومتى توقف؟ أعتقد أن الإجابة تحتاج إلى دراسة موسعة ليصبح للاحتفال بمئوتها دلالة ومعنى ومغزى في ضوء المنظومة التعليمية والبحثية ككل، وهي منظومة يبدو أنها أصبحت غائبة في الوجدان المصري المعاصر، وإن كان لها حضور فهو في الاحتفالية الإعلامية الدعائية بما نتكلم عنه ولا نعيشه بالفعل.

## النيل يسأل عن وليفته قراءة أولى

محمد حماسة عبد اللطيف<sup>(\*)</sup>

وأنا لنا ما يشغل الدنيا

هل رشفة يا نيل

فلعلنا أن نكمل الرؤيا

وإذن لنا أن نستريح هنا

فهنا نحبّ وهامنا نَحيا

وإذن هذا العنوان مقتبس من مطلع هذه القصيدة التي إذا أعدنا قراءة مطلعها وقراءتها مع المطلع فلعلنا نخرج بأن النيل هنا ليس لهر النيل على وجه الخصوص، ولكنه "نيل" تشكله القصيدة وترسم ملامحه، وبرغم أن الأبيات بعد ذلك قد تشير إلى تجربة التعرض للغرق في النيل، وتقديم من العناصر ما يوهمنا بأنه غرق حقيقي في ماء النيل، ونجاة حقيقية على يد أحد العابرين يُلقى بنفسه في النيل، ويصارع التيار:

والنيل يجرفنا

فيمسك بي

ويحملني إلى الشط الذي تتزاحم الأنظار فيه  
- كأنّ ولدت على يديه -

وعدت ثانية إلى نسخ الحياة !

أقول برغم أن القصيدة تقدم لنا هذه العناصر التي قد تخدعنا فنظن أن هذه واقعة حقيقية فإننا ننظر

- ١ -

يثير العنوان الذي اختاره فاروق شوشة لديوانه السادس عشر "النيل يسأل عن وليفته" (\*) عددا من الأسئلة لعل محاولة الإجابة عنها تساعد على الدخول في رحابها، وتعين على تعرّف التجربة التي تستولى على القصائد العشر التي تتألف منها، وهي كلها تدور مع النيل وعنه، فكان القصائد العشر قصيدة واحدة قسمت على عشرة عناوين، فهي تجربة واحدة ممزجة إلى عشرة أجزاء كل جزء يعالج طرفا من هذه التجربة. وليس هذا العنوان عنوانا لإحدى قصائد المجموعة اختير ليكون عنوانا للمجموعة كلها، ولكنه عنوان اختاره الشاعر اختياراً ليكون عنواناً لهذه المجموعة الفريدة في تجربتها، وقد يكون مما ينبغي الإشارة إليه أن هذا العنوان ليس بعيداً تماماً عن قصائد المجموعة؛ لأنه مطلع إحدى قصائدها وهي قصيدة "حكاية مع النيل" التي تبدأ هكذا:

النيل يسأل عن وليفته

ويشير نحو الشرفة العليا

فأقول قد طارت يمامتنا

وغدا تعود بروعة اللّيا

العمر طال بنا فأسحفنا

(\*) ناقد وأستاذ جامعي مصري.

إلى "النيل" هنا على أنه شيء آخر غير النيل الحقيقي، فالصيد هنا تقدم عناصر واقعية أو تبدو واقعية لأنها متكررة في حياة الناس وهي عناصر متناسقة محكمة، ولكنها في منطق الفن غطاء ظاهري إذا حركته قليلا انكشف المستور؛ وبأن ما تحت الغطاء الخادع، وهنا يظهر "النيل" على أنه "الحب" نفسه والغرق فيه أيضا تجربة من تجارب الحياة. وقد نعود للنيل مرة أخرى فيختلط لدينا بالتكلم، وهنا يصح أن يسأل النيل عن وليفته سواء أكان النيل الحب أم كان المحب، وتصبح الحكاية مع النيل حكاية مع الحب، وهنا أيضا يصح أن يسأل النيل عن وليفته التي عانى من أجلها ما عانى ولقي ما لاقى من التعرض للغرق وهول الأمواج.

لكن عندما تقطع هذه الجملة من سياق قصيدتها وتوضع عنوانا للمجموعة كلها فلا بد أنها تحمل دلالات أخرى لا تكون محبوسة في إطار دلالتها في قصيدتها، بل تأخذ سياقاً آخر بطبيعة الحال مع وجود الدلالة السياقية الأولى قابضة في القرار.

"النيل يسأل عن وليفته" هنا تقفز الدلالة الأولية للنيل في هذا الاسم، ولكنه يتجسد شخصاً يسأل عن وليفته. وما وليفة النيل؟ ولماذا يؤثر التعبير هذه الكلمة المحوالة عن الفصيحة؟ هل لتكون "الوليفة" إزداناً بالإحساس الشعبي المألوس؟ ثم إن النيل يسأل مَنْ؟ ففي العبارة يظهر السائل والمسؤول عنه، أما المسؤول فيخفى ليشتيع فيشمل كل من يتوقع أن يسأل، ويبحث يظن كل أحد أنه مغنى بهذا السؤال، فتصير مسؤولية الجميع، وقد تكون الوليفة هنا هي هبة النيل لنفسها التي ألفتها وألفها منذ مطلع التاريخ.

ندرك بعد قراءة الديوان أن عبارة "النيل يسأل عن وليفته" عبارة إخبارية، إذ لم يصدر عن النيل سؤال واحد، لأنه في هذه القصائد العشر لم يتحدث النيل مرة واحدة، فظل بذلك محتفظاً بجلاله وهيبته وشموخه ووقاره، ولم ينتزل عن هذا الجلال والوقار. فالقصائد كلها حديث عنه، أو حديث إليه، وقد ترفع هو عن الحديث في كل الأحوال. وعندما يتكلم يكون كلامه حديثاً إلى النفس، لا يخاطب أحداً:

وقف الشيخ النيل يسائل نفسه  
هل تتغير سحرُ الناس  
كما يتغير لونُ الرّي؟  
وهل تتراجع لغة العين  
كما يتراجع مدُّ البحر؟  
وهل ينطفئ شعاع القلب  
فتسقط جوهرة الإنسان  
ويركلها زحف الأقدام؟

فهذه - كما يظهر - نجوى مستنكرة، لا تصدق ما حدث للناس من حوله؛ إذ لم يعيدهم على هذه الحال من قبل. فكأن من يراهم حوله الآن قد تغيرت سحنهم وأشكالهم حتى لغة عيونهم مع أن لغة العيون واحدة في كل زمن. لقد انطفأت أشعة القلوب فسقطت معها حقيقة الإنسان. وفي قصيدة "أهى سماء أخرى" يدور حديث النيل مع نفسه عن هذه المعشوقة الأبدية التي هي قدره الدائم وهمه المقيم:

كان النيل يسائل نفسه  
أهى سماء أخرى  
تلك المنسوجة من حبات النجم  
ومن عسل الحلم  
ومن ألوان الغيم؟

المبسوطة فوق فضاء مشدود محكم؟  
ثم تبدل هذه السماء الجميلة الواعدة المنسوجة من كل ما هو مبهج جميل، وتتحول فجأة إلى سماء أخرى غير هذه السماء:

لكن حيناً تصبح لوناً آخر  
إذ تنقش شواطئ ودخاناً  
لا تملك أن تخفي غضباً  
أو تنكّتم  
ساعتها،  
تمطر بعض سكير جهنم  
يختلط الماء  
وترتج الأصوات  
فلا تألف

ولا تنضم

وبين هاتين الساموين أو هاتين العاليين يظل العاشقُ  
النيلُ يتقلبُ متحملاً قدره المفروض عليه، يحب معشوقته  
التي لا يستطيع عنها فكاً:

وبييت النيلُ

ينأى معشوقته

الرابضة على شطئه

يا قدرى الأجل

يا كوكبي الأستى

يا نبض حروفي الأولى حين أتممتُ

أو أنكمتُ

وتستمر هذه المناجاة في شغف تعبدي، وكان النيل  
يشقى وحده بهذا العشق الأبدى، ولا ندرك من خلال  
القصيدة أن معشوقته تبادلها حباً بحب أو عشقا بعشق:  
حتى لو كان الوجه القاسى لا يلتفت إلينا

والسمع أصم

إني أكثرُ،

وإني أهتمُ

فلماذا لا ينسحق العمرُ

ولا يرتحل الهَمُّ؟

وهكذا قد يتبدل وجه النيل بوجه الشاعر، وقد يبقى  
على ما هو عليه، ونظن نحن القراء مؤرجمين بين النيل  
والشاعر أحياناً يخلبنا هذا التماهي، ويغدعنا في كثير من  
الأحيان، ولابد من قراءة كل قصيدة على حدة قبل النظرة  
الكلية لهذا الديوان، ولكل ديوان.

- ٢ -

هناك ست قصائد تتحدث عن النيل هي "هل يدري  
النيل" و"النيل الطيب" و"النيل موعداً" و"حكاية مع  
النيل" و"أهلى سماء أخرى" وأخيراً "النيل" التي سبق نشرها  
في ديوان "سيدة الماء" ورأى الشاعر أن يضمها إلى هذا  
الديوان الذي تدور قصائده كلها عن النيل.  
وهناك أربع قصائد يُخاطبُ فيها النيلُ ويتوجه الحديث  
إليه فهو حاضر مائل وهي "ولدت ببابك العالى" و"بى

بعض ما بك" و"لا تقارن" و"شاهد أنت".

وسواء أكان النيل متحدداً عنه، أم كان متحدداً إليه  
فإن القارئ لا يلبث أن يشعر أن النيل اتخذ واجهةً للبحر  
والإفشاء، ويمكن أن يحدث في بعض القصائد مزج بين  
الذات والنيل، ويمكن أن يلحظ أن الصفات التي خلعت  
على النيل أحياناً صفات إنسانية "والشيخ النيل الجد الأكبر"  
"النيل الطيب يرمى موعداً أوتيتاً" "هذا الشيخ المحنى  
الظهر"، ويمكن في كل هذا أن نتبين "النيل" الرمز، والنيلُ  
النيلُ الذى يظهر أحياناً، ويتماهى أحياناً في الذات، والقصيدة  
"أهلى سماء أخرى" من القصائد التي تتداخل فيها النيل مع  
الذات أو تتداخلت فيها الذات مع النيل، وهنا يصبح علينا  
أن نقرأ كل قصيدة على حدة لنستخرج دلالتها من سياقها،  
وعلى كل فإن الشاعر اتخذ مرآة عاكسة تجلّت عليها مراثيات  
متعددة متنوعة.

- ٣ -

سوف أختار قصيدة من هذه القصائد العشر، أتوقف  
أمامها بعض توقف، وأحاول أن أستجلي بعض أشعثها  
المنعكسة من صفحة ماء النهر الخالد العظيم "النيل".  
هذه القصيدة هي قصيدة "بى بعض ما بك"، وهي خطاب  
ونجوى وشكوى لمخاطب لم يذكر اسمه مرة واحدة في  
القصيدة، ولعلنا ندرك أنه النيلُ من سياق الديوان كله الذى  
يحمل عنوان "النيل يسأل عن وليفته" ويتردد لفظ النيل  
في كثير من عناوين القصائد وفي القصائد نفسها ولكن  
هذه القصيدة اكتفت بمناجاته وتوجيه الخطاب إليه بدءاً  
من العنوان الذى تردد في ثلثي القصيدة خمس مرات "بى  
بعض ما بك"، ومن المألوف أن الخطاب يُكتفى فيه بكاف  
الخطاب، وليس من الضروري أن يذكر اسم المخاطب،  
لكن صفات المهابة والجلال والعتاء الدائم وتوجه العباد  
والقصاد إليه، والترفع عن الصغائر، والإشارة إلى الذراعين  
اللتين تلتفان كأنهما أبوان حائنان، يقشمان جسديهما قطعاً  
لإطعام الجميع، والصبر، والتسامح، أقول: لكن هذه الصفات  
جميعها تجعلنا ندرك أنها للنيل على ما فهمنا من القصائد  
الأخرى. وربما كانت هذه الصفات - بطبيعة الحال - لغيره

ولكن الاستئناس بالسياق العام من قصائد الديوان يُرجح أنه النيل، بل أكاد أقطع أنه النيل، وهذا معنى أن تجتمع مجموعة من القصائد ذات جريان متقارب ونفس موحد في مجموعة واحدة، وهذا يجعلنا نؤمن أن قصائد المجموعة الواحدة عند الشعراء الكبار يغذى بعضها بعضاً وينفخ بعضها الروح في بعض فتغدو نسيجاً متشابهاً أو قريباً من قريب.

هناك قصيدة أخرى في الديوان يتشابه عنوانها مع عنوان هذه القصيدة في توجيه الخطاب إلى مخاطب مفرد هي "ولدت ببابك العالي" تقول في مطلعها:

ولدت ببابك العالي  
- وليس باب إسماعيل -

عمدني عطاء يدك  
طهرني

وصورني من العدم  
فأنت وليس غيرك وإهبط النعم  
وليس هناك من ينهك،

أو يُفرك في غير المسار  
ويُصدِرُ القُرمان تولية وإقصاء  
ولست الوالي المدعور في كرسيه التالي

وفي هذه يتضح المخاطب من أول لحظة، إذ يقول الشاعر إنه ابن هذا النيل العظيم ولد ببابه مثل بقية أفراد الشعب معارضا بذلك شاعرًا عظيمًا آخر قال عن نفسه "ولقد ولدت بباب إسماعيل" فلا يدين لعظام غير النيل، فليس هناك واهب للنعم سواه، ومن هنا نجد أن قصيدة "بى بعض ما بك" تتوجه بالخطاب إلى ما توجهت له بالخطاب قصيدة "ولدت ببابك العالي"

- ٤ -

تبدأ قصيدة "بى بعض ما بك" بنغم متوقر حزين موزون مقفى من الكامل الأخذ في خمسة أبيات:

تنأى البلاد وأنت تقرب  
وتظل وحدك شاخصاً تهب

لا يفرغُ القصّادُ من سبب  
إلا إليك قد انتهى سبب

أو ينتهى العبادُ من أرب  
إلا وقبك لسعيهم أرب

أطمعتهم ونداك محتشد  
وحملتهم وسفينهم تعب

لم تختلف يوماً ولا برحت  
أيامك الخضراء تنسكب

هذه البداية أشبه بصلاة خاشعة، ومناجاة عابد يقرّ بالمجد لهذا المخاطب الجليل المهيب، ولقد أضفى «الحدّ» - وهو اقتطاع (علن) من (متفاعلين) من التفعيلة الثالثة والسادسة في هذا البحر وهو بحر الكامل فتصير التفعيلة على (مُنفا) - جلاً وخشوعاً إذ يوقف التدفق النغمي ويلجمه بلجام المهابة، وتلجأ الأبيات إلى التقسيم الداخلى والتوازي التركيبى الذى يظهر بوضوح الأبيات تحت بعضها على طريقة كتابة الشعر المألوفة لا كما هي في الديوان، فتكون ملحوظة للعين مع الإنشاد. أما الطريقة التى كتبت بها فإنها تعتمد على الإلقاء بحسب. وتأمل هذا التوازي الداخلى في هذين البيتين:

لا يفرغُ القصّادُ من سبب  
إلا إليك قد انتهى سبب

أو ينتهى العبادُ من أرب  
إلا وقبك لسعيهم أرب

ومثله في هذا البيت بين شطريه:

أطمعتهم ونداك محتشد  
وحملتهم وسفينهم تعب

فهذا المغاطب الذي لم تذكر القصيدة اسمه مرة واحدة يظل دائما واهباً لا يكف عن العطاء ليس كثيره، يقترب إذا تأت البلاد ويوجد في كل واد، يتوجه إليه القُصَاد بأسبابهم والتَّعَاد بمأربهم وناداه يعم الجميع وظهره يحتمل الجميع.

وبعد هذه الافتتاحية المناجية الموقرة بالخشوع تتكرر العبارة التي جاءت في العنوان:

بى بعض ما بك

فتجتنب العثار

وتظل تمنع في المسار

وأنت تحدها

ذراعاك اللتان التفتا

أبوان

كم سَهرًا،

وكم جسداًهما قطعاً مقشمةً

تتأثر لحماً فينا

وها، كبر الصغار !

هنا في هذا الجزء من القصيدة، وبعد الافتتاحية التي تثبت للمغاطب صفات العطاء الممتد، والندى المحتشد الذي يُطَمِّع الجميع، ويعمل الجميع إذا تعبت سفتهم، يلجأ المتكلم إلى طلب خاص به، ويمهد له بهذه المقولة التي سوف تتكرر "بى بعض ما بك" ولم يقل "بى كل ما بك"، يكفي أن يكون هناك اشتراك في بعض ما بهذا المغاطب، والعبارة توحى بأن هنا أسى وألماً عند هذا المغاطب وكأنه من كثران الجميل ممن أطعمهم وسقاهم وحملهم، فهذه العبارة هنا توحى بأنه اشتراك في الأسى والحزن، والمصائب تجمع المصائبين، فهي تودد ومحاولة اقتراب، وعندما يقول "فاحتملنى" فكأنه يشير إلى ما سبق في الافتتاحية "وحملتهم وسفينهم تعب" فاحتملنى كما احتملتهم، فأنت تحتمل الجميع حين تراحمهم الهموم والأوجاع. إن هناك تاريخاً ممتداً يجمعهما فالمتكلم كان مع المغاطب منذ زمان الطفولة وهو زمان الطهر والبراءة نشأ في حماه، وبينهما عهد قديم، وهذا المغاطب الجليل رعى خطوات المتكلم

وجنبها العثار، وذراعاها قمتما العطاء الذي كفل الحياة والاستمرار فيها، وها كبر الصغار.

وهنا تظهر هذه العبارة مرة أخرى "بى بعض ما بك" التي تؤكد وشيجة القربى، كما تؤكد الاشتراك في الأسى، فكل منهما به بعض ما يصاحبه من الصفات ومن تحمل الأحزان، ولقد يكون به بعض ما بالمغاطب، لأن جسم المغاطب توزع عطاء في جسوم من حوله، والمتكلم واحد منهم، فالمتكلم نتاج عطاءه وصنيعة هداياه، فجسمه مبنى مما يقدّم، ولذلك فيه بعض ما بهذا الشاخص العظيم الذي يظل برغم تقادم الزمن على ما جُبل عليه من العطاء "وتظل وحدك شاخصاً تهب"، إن عبارة "بى بعض ما بك" هي العبارة المفتاح التي تتعدد دلالتها وتنوع، ولذلك استحضت أن تكون عنوان القصيدة، واستحضت أن تتكرر في مطلع كل مقطع من القصيدة.

بى بعض ما بك

من سموم رحمت تجرّعها

وتسخر من سلالة من عرفتهمو

وكانوا ذات يوم زينة الدنيا

وصفوة عابديك

وصنو مجدك في الخلود

فأصبعوا خدماً لسادتهم

أذلاء الرقاب

منكسين بكل باب

في هوان وانكسار

يا ليت لى بعض الذي تبديه من جلدٍ لديك

وصفحة بيضاء تنزلق السموم بقاعها

وتغيب في طيات خضيك

تستحيل سبيكة من عسجد

وتدور دؤربها

فتدخل في لفائف من رموك بها،

وفي جيناتهم

وأراك أنت كما عهدتُك كل يوم

لا تستدير لعاريهم

وتظل تمنع في نماء وزدهاؤ



تتحمل العبارة المفتاح "بى بعض ما بك" دلالة جديدة مع المقطع الجديد، وهكذا الشأن فى كل عبارة تتكرر فى القصيدة أو فى أى عمل أدبى، لا تكون بالدلالة نفسها التى جاءت بها أول مرة بل تكتسب مع السياق الجديد دلالة جديدة. وهنا تترك العبارة المفتاح بين المتكلم والمخاطب فى الأحران والآلام على حين دلت فى المرة الأولى على المشاركة فى العطاء والتأثر بهذا العطاء فى الوقت نفسه، إن هذا المخاطب الجليل يعلو على كل أذى يسببه له من يمدهم بالعطاء، فهو إذ يقدم لهم كل ما ينفعهم، يجزعهون الشَّم، فلا يغضب، ويتحمل ويكتفى بالسخرية من هؤلاء الأفعاد الذين نسلوا ممن كانوا زينة الدنيا، وصفوة من يقدرُون هذا المخاطب العظيم حق قدره، فكانوا صفوة عباده فاستحقوا المجد والخلود، وقارنوا هذا المعبود مجداً بمجد وخلوداً بخلود أما أخلافهم فلم يعرفوا قدره، وامتهنوه، ورموا فيه نفاياتهم، وسومهم فزال عنهم المجد والخلود بل صاروا خدماً لسادتهم، أذلاء الرقاب، متكسبن بكل باب فى هوان وانكسار. وأنت أيها العظيم تكتفى بالسخرية منهم وتبدي لاستمثارهم بك وعدم القدرة على الإفادة منك جلدًا وصبرًا، وتظل محافظًا على عهدك المألوف من الوفاء والعطاء فتحول سومهم التى تغييبها فى طيات خصبك "سبيكة من عسجد" تظل مخبوءة فيك تدور دورتها حتى تنقلها إليهم مرة أخرى نماءً وازدهارًا فلعل قادمًا جديدًا من أسلافهم يعرف قدرك وتكون لديه القدرة على الانتفاع بك، هذا دأبك وهذه عادتك المألوفة "لا تستدير لعارهم ونظل تمنع فى نماء وازدهار".

ويهدف "المتكلم" أمام هذا التحمل والجلد على تحويل الإهانة إلى عطاء، وتحويل "السوم" إلى "سبيكة عسجد" قائلا:

"يا ليت لى بعض الذى تبديه من جلد ليدك"  
إن قضاة "النيل" وعباده، وأسلافهم هم الذين يمثلون هذه "الوليقة" التى لا يملأ لها إلا العشق والجلد على كل ما نبديه من عقوق لهذا العاشق المفقور على هذا العشق، وتعود القصيدة لتبدأ من نقطة البداية مرة أخرى.

بى بعض ما بك  
ليت لى من بعض صبرك  
حين تخجلنى وتمنحني  
فضاؤك شاشح  
عيناك لا توقفان لتشغلاك  
- وتلك سوائنا يطالعاها الجميع -  
وأنت تعبر لا تكاد تُرى  
وتُغضى

ثم تمنع فى الفرار  
إن هذا المقطع يستعيد شيئاً مما هتف به "المتكلم" وتمناه فى المقطع السابق حين قال "ياليث لى بعض الذى تبديه من جلد ليدك" غير أن هذا المقطع يؤكد شيئاً آخر سبق من قبل، هو أن هذا المخاطب العظيم لا يلتفت إلى صغار أخلاف قرئاله الأوائل ومماثلية فى المجد والخلود، ويظل على مأثوف عهده من العطاء، والمتكلم واحد من هؤلاء الأخلاف، ولكنه يستشعر تقصيرهم فى أداء حقه، ولذلك يخلج من مقابلة الإساءة بالإحسان، ثم يشير هذا المقطع إلى صفة مهمة جعلت هذا المخاطب العظيم لا يتوقف عن المعهود من شأنه هى أنه لا تشغله عيناه عن نفسه فهو يعمل لى غير زهو وغير استعلاء وهو "يعبر لا يكاد يُرى" و"يغضى" ويعنى فى الفرار" على العكس من حال أخلاف من عرفهم، فهم مشغولون بأنفسهم "وتلك سوائنا يطالعاها الجميع" وما بالك بقم "سوائهم" لا تجد من يسترها أو ما يسترها ولا ينتبهون.

وهنا تحولت القصيدة إلى الشكوى من حال أخلاف قرئاة النيل العظيم فى المجد والخلود وتبذلهم إلى هذه الحال المزرية التى يطالعاها الجميع ولا يعمل أحد على "سترها" ولو بورقة توت ا

يبدأ المقطع اتالى يمثل ما بدأت به المقاطع السابقة، وهى البداية المتكررة "بى بعض ما بك"، ولكن المتكلم يتحمل عن هذا المخاطب الضجر من هؤلاء الأخلاف الذين يسيئون إلى هذا المخاطب العظيم ولا يغضب بل يغضى عن إساءتهم، ولأن المتكلم به بعض ما بالمخاطب

وليس به - بطبيعة الحال - كل ما به لأنه لا يتعمله،  
نجدد يغضب بدلا منه ويود أن يبعد عنهم وهنا تقول  
القصيدة:

بى بعض ما بك  
فانتشلى منك،  
واقذف بى بعيداً عنك،  
حتى أستوى كينونة أخرى  
تود مسافة حتى تراك،  
وتجتليك،  
وتستعيد مسيرة الأيام  
مترعة بالنسك  
شاهداً

وسعت صحائفه المهيبة  
من مبادلنا  
ومن يوح الأماسى  
وارتعاشات الليالى  
ما تضيق به الصدور  
فلا يقز له قرار

لأول مرة فى القصيدة يعترف "المتكلم" بأنه واحد من  
هؤلاء الأخلاف الذين ارتكبوا كل ما ارتكبوا فى حق هذا  
"المخاطب" الصامد، عندما استخدم ضمير "المتكلمين"  
فى هذه العبارة:

"شاهداً وسعت صحائفه المهيبة من مبادلنا"  
ولذلك يطلب من المخاطب قائلا "فانتشلى منك،  
واقذف بى بعيداً عنك" وعند هذا المطلب يستخدم  
ضمير المتكلم المفرد لأنه لا يستعديه على الآخرين،  
فيطلب منه أن ينتشله هو، ويقذف به هو بعيداً ولكن  
هذا الانتشال والإقصاء إيجابى، لأن المتكلم يريد أن  
يستوى كينونة أخرى تستطيع أن ترى هذا المخاطب رؤية  
جديدة تليق به، فهو إذن ابتعاد من أجل التمكن من  
الرؤية والاجتلاء واستعادة مسيرة الأيام الغابرة التى كان  
فيها الأسلاف قرناء لهذا النيل العظيم فى المجد والخلود.  
وهذه دعوة لاستعادة المجد الغارب، والمكانة المدبرة،  
وهى تستعين أيضاً بالمخاطب = النيل من أجل تحقيق

هذا المطلب الكبير، لأن المتكلم طلب إليه وأسد له فعل  
الانتشال "فانتشلى"، وهذه النهضة المرتجاة موقوفة على  
الاستجابة من المخاطب، وعونه المقصود.

فى المقطع الأخير يطلب "المتكلم" من النيل العظيم  
المغفرة عن اللهو والتقصر فى حقه والإهمال الشنيع له  
وهو مما ترتب عليه ما ترتب من الذل والاستكانة متوددا  
إليه بالعبارة نفسها "بى بعض ما بك" التى رأينا أنها فى كل  
مرة كانت تكتسب دلالة جديدة، والمتكلم إذ يطلب وحده  
فإنه يطلب باسم الجماعة التى لم يصرح بها إلا مرة واحدة  
حين استخدم ضمير الجمع فى المقطع السابق، ويكون  
طلب الصفع ختاماً مناسباً لهذه الصلاة الخاشعة والمناجاة  
التعبدية:

بى بعض ما بك  
فاغتفر لى بعض لهو فيك  
-حين نسيت طهرتك،  
فانجرفت بما شغلت به -  
وبعضاً ما صغارا !

وبهذا المقطع تختتم القصيد بمثل ما بدأت به من  
الصلاة، فلعن هذا النيل العظيم أن يستجيب.

- ٥ -

إن القصيدة بهذه الصورة يمكن أن تكون "استعارة  
كبيرة" - إن صح التعبير - تكشف تبدل الحال، وتغير  
الأوضاع، وتستشهد بهذا النيل على كل ما حدث، فهو  
شاهد باق، وهو لا يكف عن العطاء. ولكن كيف تغيرت  
حال من يرقبونه على شاطئيه؟ بعد أن كانوا قرناء فى  
المجد لهذا النيل، صاروا أذلاء منكسرى الرؤوس، يخدمون  
سادتهم فى انكسار. لعل ما حدث كان بسبب ابتعادهم  
عن نيلهم وعدم قدرتهم على الإفادة منه. إن اقترابهم  
منه هو الذى يعيد لهم سابق عهدهم وغارب مجدهم.  
والقصيدة صلاة لهذا النيل العظيم على يغفر ويستجيب  
ويظل على عهده المألوف من التسامح والعطاء.  
تحية للشاعر الكبير فاروق شوشة على هذا الديوان  
الجديد الذى يحتاج إلى مزيد من معاودة القراءة.



## رحل أمين العالم ويبقى تراثه دليلا إلى المستقبل

عبد المنعم تليمة<sup>(\*)</sup>

العلاقات الكلاسيكية التقليدية التي هيمنت في قرون الخمود المتأخرة إلى العلاقات المستجدة العصرية بما يطلبه هذا الانتقال من زلزلة الأبنية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، ومن صياغات عصرية دستورية وفقهية وقانونية، ومن مناهج عقلانية تعبد بالخبرة البشرية، ومن مؤسسات توحيدية تحمي وحدة الأمة. والسمة الثانية المازنة أن غايات النهوض قد فجرت الإمكانيات والطاقات المبدعة الطموح، فحمل كل رائد مسئولية محيطه، والرائد لا يكذب أهله، فتبدى إبداعه النهوضى فى كل أفق من آفاق الفكر والتعبير والعمل. كل واحد من الرواد يعطى فى التنظيم الاجتماعى والسياسى، ويعرر فى التوجيه التربوى والتعليمى والفنى والجمالى، ويحدد فى الموروث الشعرى، ويؤصل الأنواع الأدبية والفنية المستحدثة، ويقود مؤسسات المجتمع المدنى والأهلى. وأما السمة الثالثة المازنة لنهوضنا فى هذا العالم الحديث فإنها كانت، ولا تزال، السعى الدائب يقطر تصحيح علاقتنا بالعالم. لقد وعى التيار الرئيسى فى النهوض مسئوليات هذا التصحيح، فاستبسل أئمنته فى الأخذ بحزم بالنهج النقدي التقويمى لخواند الموروثات ونفوا أى قطع لسياقها وفتتحوا، دون الرضا

شغل محمود أمين العالم موقعا عزيزا بين الجيل الثانى من بناء النهوض المصرى. وكلمة (نهضة) فى اللغة العربية أدق فى الدلالة التاريخية والحضارية منها فى غيرها من اللغات. فهذه الكلمة فى اللغات الأوروبية الحديثة تحمل ظلالا دلالية مدارها إحياء عتيق توقف أكثر من ألف عام بينما تحمل فى اللغة العربية ظلالا دلالية مدارها استئناف مبادرة فى التاريخ توهجت آلاف السنين ثم خمدت قرونا بيد أنها لم تمت ولم يتخطها السياق الإنسانى العام. لهذا فإن كلمة النهضة فى لغتنا تطابق دلاليا ومعرفيا كلمة التجديد وترادفها وتساويها فى كل قول وصياغة. ولهذا أيضا فإن رواد نهضتنا مجددون على الحقيقة، كلهم مجدد، يوزن عمله بموازين التجديد: إعمال التقويم لموروثات هائلة باقية متواترة بالنقش والرواية والتدوين والبناء والإنشاء والترتيل، والتأسيس على ما يفتح للتجديد من تلك الموروثات. وفى هذه الألفاظ حملت الانتقالات الكبرى فى هذا النهوض راية واحدة هى: حركات التجديد. وينص الراصدون على ثلاث سمات ماززة تحيط بحركة نهضتنا وبغاياتها. وأول هذه السمات شمول التقويم والتأسيس لكل المناحى، فهى تغضيا الانتقال من

(\*) ناقد وأستاذ جامعى مصرى.

بالنية، على دوائر الحداثة في الحضارة العصرية ونفوا أية قطيعة معها. وتساقطت حول هذا السعي ثانويات التوفيق والتلفيق، مصر، في هذا التيار الرئيسي، في قلب العالم .

وشاءت الأقدار أن يولد محمود أمين العالم مع أول ثمرة من ثمرات ثورة ١٩١٩ الشعبية الديمقراطية، كما شاءت أن تمضي حياته في ثلاث مراحل مواكبة لثلاث مهام نهضوية طلبها التاريخ المصري الحديث والمعاصر. ولقد ذكرنا أن العالم كان بين الجيل الثاني من رواد النهضة، ولهذا فإن المهام الثلاث كانت جدول أعمال ذلك الجيل كله، وإنما نخص جهد العالم هنا باعتباره كان واحدا من المعبرين المعبرين عن جيله: والمرحلة الأولى من حياة العالم ثلاثون سنة، من مولده سنة ١٩٢٢ إلى قيام سلطنة يولييه سنة ١٩٥٢. في

هذه المرحلة درج العالم ولما تحت رايات التحديث التي اتجهت بوضوح نحو الأسس الليبرالية العامة . لكن الصيغة الدستورية والقانونية والمؤسسية التي استحدثتها تلك الأسس لم تتسع مع نمو فئات وطبقات اجتماعية جديدة للتعبير الراديكالي اليميني الذي عبرت عنه قوى فكرية جديدة أبرزها تنظيم الإخوان المسلمين، واليساري الذي عبرت عنه قوى تقدمية واشتراكية أبرزها الجماعات الماركسية. ونضج هذا المأزق في تحول الشعار الثنائي لثورة ١٩١٩ ( الدين لله والوطن للجميع ) إلى شعار ثلاثي ناهض ( الدين لله والوطن للجميع والحكم للشعب). هكذا بزغت مهمة نهضوية جديدة مدارها المخرج الديمقراطي الذي يتغيا في مجتمع التوافق الشعبى الذى يتسع للنمو الجديد فى المجتمع المصرى. ولقد لمح العالم كل ذلك ورنا إلى دور فكرى وعملى على الخريطة الجديدة.

والمرحلة الثانية من حياة العالم عشرون سنة، من قيام إدارة يولييه سنة ١٩٥٢ إلى رحيله إلى فرنسا فى السبعينيات. ومعلوم أن إدارة يولييه قد احتكرت الشأن كله ونفت ما عداها من قوى وأحزاب وتيارات واتجاهات. لقد آمن حكام يولييو ببرنامج الحركة الوطنية

المصرية منذ فجر النهضة من تحرير الوطن وتحديث للمجتمع وإعمال للعقل، بيد أنهم أداروا الحياة المصرية بطرائق حكم تثمر نتائج تعاكس غايات ذلك البرنامج. ولم تكن لهذه الطرائق أسس معرفية وأصول نظرية فكان أن اعتمدت تجريبية عشوائية أنشأت تناقضات وهمية بين التنمية والديمقراطية وبين الحقيقة المصرية والحقيقة العربية. هنا برزت مهمة ثانية فى المسار النهضوى المصرى، ومدار هذه المهمة الإصلاح الثقافى وقاعدته أن جوهر التنمية والعدل الاجتماعى الحريات والمشاركة فى إدارة الحىوات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، كما أن قاعدته أن جوهر الوطنية والقومية هو أن مصر فرعونية قبطية عربية إسلامية وأن أى تغليب لعنصر من مكوناتها التاريخية على كل تلك المكونات إنما يهدد (المصرية) بمغزها الحضارى ويهدد تاريخها بمراحلها المتعاقبة.

وتردد العالم - وجيله - بين ما وعاه من غايات النهوض المصرى ومن أصول نظرية فى العدل والحرية، وبين تجريبية يولييه، فمال أحيانا إلى ما سُمى الديمقراطية الاجتماعية ورضى بانفراد التنظيم السياسى الواحد الذى أقامه نظام يولييه ليحتكر به إدارة البلاد. على الرغم من أن هذه المهمة النهضوية الثانية كانت، ولا تزال، إصلاحا ثقافيا عميقا يكون قاعدة كل إصلاح. محاور هذا الإصلاح اتجاهات نظرية تحدد المفاهيم والعلاقات فى الحكم والعدل والحرية والمشاركة. وكانت هذه المهمة الثانية - تطلب - فى العمل - تحالفا بين القوى والاتجاهات الأساسية. لكن ذاك الجيل الثانى أخفق فى صياغة المفاهيم وإقامة التحالفات.

والمرحلة الثالثة من حياة العالم الأراحل ثلاثون سنة، من رحيله إلى فرنسا فى السبعينيات الباكرة إلى رحيله إلى رحاب ربه. وقد حملت هذه المرحلة بقايا قوية من ثنائيتى (تنمية/ ديمقراطية) و(وطنية/ قومية)، بينما برزت المهمة النهضوية الثالثة : تصحيح العلاقة بالعالم المعاصر. لقد نمت أعمدة الثورة الثالثة والنظام العالمى الجديد وحركة الكوكبة. وبدأت الثنائية القطبية

حياته المديدة إلى اجتهادات تأصيلية تبثت في سلسلة (قضايا فكرية)، يعنى الانتقال من المعركة الساخنة إلى التأصيل الهادئ الذى يجرى وراء فتوحات العصر فى الفكر الاستراتيجى وعلوم المجتمع والجمال، فاقترب جهد الراحل من جهود أمثال إسماعيل صبرى عبد الله وسمير أمين وإدوارد سعيد وأنور عبد الملك وإيهاب حسن، وغيرهم من جيله.

وبين المعارك المدببة والقضايا التأصيلية، كان محمود الحالم يعتصم بموهبة أدبية حقيقية وثقافة فنية وجمالية طيبة، وجهده فى التطبيقات والتنظيرات النقدية مشهود وإبداعه الشعري معلوم.

والحرب الباردة فى الأفول ثمرة لخطوات قوية للوحدة الأوربية وأقطاب الدائرة الصينية العظمى واستقرار تقنيات الاتصال والتوصيل وبروز العلم وتطبيقاته قيادة للتقدم البشرى ونضج حركة شعبية ديمقراطية عالمية تتغيا المشاركة فى إدارة الحياة على كوكب الأرض.

شهد محمود العالم كل ذلك وسعى سعيا إلى التفتح عليه والمشاركة فيه ومال ميلا واضحا فى هذه المرحلة الثالثة من حياته إلى شيء من التنظير الهادئ فانتقل بجهده وجهاده من المعارك الساخنة التى واجه فيها الوضعيين المناطقية والوجوديين وغيرهم وجمعها فى كتاب (معارك فكرية) وضمه جهوده فى الخمسينيات والستينيات، نقول انتقل فى هذه المرحلة الأخيرة من

# محمود أمين العالم معارك العلم والحرية

أنور مغيث<sup>(\*)</sup>

يرسم أبو سيف يوسف ملامح نوع جديد من المعارك وثيق الصلة بالسياق السياسي، فهو يكتب في المقدمة : "إن ميدان المعركة واضح ومفتوح ولا مجال للوقوف على الحياد تحت راية الفن للفن. هذا الميدان هو النضال الشعبي ضد الإنجليز. والعقاد بتحريفه الحقائق عن الماركسية يعد خائناً لقضيتنا الوطنية". بهذه الألفاظ المشحونة بدلالات كبرى، لا يحاول أبو سيف مجرد النيل من كاتب كبير وإنما يسعى إلى الدعاية للفلسفة الماركسية. ولذا فللكتاب بعد معرفي مهم وهو شرح مبسط لمبادئ الفلسفة الماركسية، كما أنه بمثابة إعلان عن أيديولوجية جديدة تتجاوز ليبرالية عصر التنوير السائدة لدى النخبة الليبرالية. الكتاب في النهاية يعلن عن مشروع فكري وسياسي يتسم بملامح أهمها: أولوية القضية الوطنية، ربط التحرر الوطني بالعدل الاجتماعي، مشروع ديمقراطي تصل من خلاله الطبقات الشعبية إلى الحكم تحت قيادة المثقفين الشباب.

## في الثقافة المصرية

في هذا السياق جاءت معارك محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس في كتابهما في الثقافة المصرية. وقد كان كلاهما يستعد ليصبح من أساتذة الجامعة.

يزخر تاريخنا الفكري المعاصر بضروب متنوعة من المعارك الفكرية، فكلنا يذكر الضجيج الهائل الذي صاحب المعارك الناشئة عن صدور كتب مثل تحرير المرأة والاسلام وأصول الحكم وفي الشعر الجاهلي، والتي تجاوزت حدود الفكر وامتدت إلى السياسة. وهي معارك لم يخطط لها أصحابها ولم يرغبوا فيها. وهناك المعارك الأدبية بين أعلام الكبار مثل العقاد وطه حسين والمازني والرافعي وزكي مبارك، وهي معارك مقصودة ومخطط لها وتهدف إلى تكريس المكانة الأدبية وتدعيم السلطة الفكرية لأطرافها.

وفي عام ١٩٤٦ يصدر الشاب أبو سيف يوسف كتاباً بعنوان: "في الفلسفة الماركسية، رد على العقاد". وهكذا تبدأ المعركة ويعلن اسم الخصم على الغلاف، كما تنطوي على نوع من التحرش الفكري بكاتب كبير. فالعقاد كان قد أصدر كتاباً صغيراً بعنوان: في بيتي تعرض فيه في بعض صفحات قليلة للشوعية. وقد انطلق نقده من ملاحظة عابرة لا تفقد إلى الوجاهة حيث وجد كتاباً عن النازية في مكتبته موجوداً بجوار كتاب عن الشيوعية. وأنبرى العقاد يبين أن هذا التقارب المكاني يعبر عن تقارب فكري. ثم بدأ العقاد في سرد نقد شائع للماركسية في هذا الوقت في الصحافة المصرية.

(\*) أستاذ جامعي مصري.

طه حسين في كتابه مستقبل الثقافة في مصر، حيث حملا على خرافة التفرقة بين العقلية الشرقية والعقلية الغربية، وأكد أن العقل الإنساني واحد مشترك في خصائصه الجوهرية، وليس ثمة عقل شرقي وعقل غربي، أو ثقافة شرقية وثقافة غربية، وإنما هي اختلافات تقوم على أساس تغاير الملبسات الاجتماعية وتمايز المستويات وتتنوع العمليات الاجتماعية. ورغم دعوة الكتاب الأدباء والمفكرين للاقترب من الواقع الحي، ينفي الكتابان وجود ثقافة شرقية ذات جوهر خاص ومستقل وذلك لأن هذه المقولة سواء أطلقت في الشرق أو في الغرب فهي ليست إلا ذريعة لحرمان الشرقيين من حرياتهم وطموحاتهم الإنسانية.

ولقد دأب كثير من النقاد ومؤرخو الأدب المعاصرون، في سعيهم لنقد الكتاب، إلى تحويله إلى مجموعة من الأطروحات الأيديولوجية التي تتسم بالنظرة الضيقة والدوجماطيقية للأدب، ولكنهم في نقدهم هذا قاموا بتفريغ الكتاب مما هو جوهرى فيه: نبذة الاحتجاج والدعوة المحمومة لتجديد الأدب وتثويره. ورغم ما يمكن أن تكون عليه تحفظاتنا بشأن بعض الأحكام الأدبية الواردة في الكتاب- مثل القول بأن مسرحية أهل الكهف تعد من الأدب الرجعى أو أن نجيب محفوظ هو كاتب البرجوازية الصغيرة وليس المعبر عن القوى الاجتماعية الجديدة، والتي تقوم على فرضية أن الأدب يعد تمثيلا للوعى الطبقي للأدب- يعد الكتاب دعوة لصنوبر أدب من نوع جديد. ولقد لخص عبد الله العروى الأثر الأدبي الهائل لهذه الدعوة على طريقة الكتابة الأدبية، فهي، في نظره، قد أعلنت نهاية التغنى بالطبيعة والجمال العريزين على الكتاب الليبراليين. والآن فتح المجال أمام الشقاء والبلادة، والتعب الرتيب للبرجوازية الصغيرة والذي يجب أن يتم الشعور به على مستوى العبارة نفسها، فتأتى جافة مملّة مثل لغة محاضرات الشرطة.

لم تكن دعوة الأدب للانزواء بقضايا الجماهير الجديدة، وكذلك فكرة أن هذا الانزواء سوف يصلح

الواعدين إلى أن عزلوا منها في الضربة القاصمة التي قامت بها السلطة لتقضى على ما بقى للجامعة من استقلال، ومزلنا نعانى من آثارها التي تزداد حدتها بمرور الزمن. لقد ظل الاثنان مسكونين بهاجس المعركة التي تضم في غمارها ضميريهما وأحلامهما ومصالح شعبهما. وانطلاقاً من هذه الروح صاغاً كتابهما الذي أراداه بياناً لحركة الأدب الجديد. وتتردد في الكتاب مراراً كلمة المعركة بأبعادها الفكرية والسياسية والاقتصادية بل والعسكرية. وهي معركة يقدمها الكتاب بوصفها مصيرية، ولهذا فالكتاب ليس مناقشة هادئة لمفهوم الأدب وإنما يشهد على حالة طوارئ قومية، ويتضمن أسلوبيه نبذة بارزة للعهد والتعبئة. إن لهجة النقد الموجهة لكبار الأدباء مثل طه حسين والعقاد والمازنى وتوفيق الحكيم تبدو محاولة لانتزاع الحق في الكلام للتعبير عن رؤية جيل جديد، بل عن هموم شعب بأسره. هذه الأبعاد الضمنية هي التي كفلت للكتاب الانتشار الواسع الذي عرفه بين شباب الأدباء في العالم العربى كله.

كان النقد الأدبى إذن محملاً بـهموم السياسة، وكان وسيلة، حينما تعصف السلطة بالحريات وتزداد الرقابة، للتعبير المباشر عن الرأى السياسى. ويقول الكاتبان فى مقدمتهما تعليقاً على مقال "الأدب بين الصياغة والمضمون": "على أن هذا المقال عندما صدر عام ١٩٥٤ لم يكن فى حقيقة الأمر يعبر عن هذا المسعى النقدي النظرى فحسب، وإنما كان يتضمن مسعى نقدياً واجتماعياً وسياسياً كذلك. فقد كانت معركة الديمقراطية محتدمة فى مصر آنذاك، وكان مقالنا ذو الطابع الأدبى سلاحاً من أسلحتها. ولعل هذا ما تبه له أستاذنا العقاد فخرج عن مناقشة مقالنا من ساحة النقد الأدبى ليتصدى لنا فى الساحة الأيديولوجية".

ولم تكن معركة الديمقراطية فقط. بل كانت أيضاً معركة شرعية تبني الفلسفة الماركسية فى مجتمع شرقي، ولذا يكتنف الكتاب بعداً إنسانياً يتعلق بالإنسان المعاصر بوجه عام، ويقوم على مبدأ يتجاوز ما قال به



الأدب ذاته فكرة مبتكرة. فها هو العقد في جريدة البلاغ عام ١٩٢٧ يشير إلى أن الفجوة بين الحكومة والشعب، والصراع المستمر بين الحياة الشعبية والحياة الرسمية هما سبب جفاف الأدب في مصر، فهو أدب يواكب تقاليد الحكام وإرادة الأمراء في العصر القديم والحديث. ولم تتوقف المطالبة عن ضرورة انعاش الأدب لقضايا الشعب الكادح سواء لدى رواد الاشتراكية الأوائل مثل سلامة موسى وعصام الدين حفني ناصف ومحمود القاضي، وكذلك حمل لواءها الصحف اليسارية مثل الفجر الجديد والجماهير في الأربعينيات. ولكن كتاب أنيس والعالم لم يقف عند حدود التعبير عن الأمل المنشودة وإنما يتخذ من صيغة السجال المقدم في شكل مقالات متفرقة ومتنوعة في موضوعاتها لي طرح رؤية شاملة للعصر أو مفهوم عن العالم ويضع الموقف القومي في غماره. ومن جهة أخرى يقدم الكتاب معرفة جديدة لفهم الواقع وفهم الأدب ومكوناته، بالإضافة إلى أنه يجعل من الإبداع الأدبي "الواقعي" واجبا أخلاقيا يفرضه الضمير الإنساني وتركيزه نزعة الإنسان في التحرر. ويشير الباحث الفرنسي جان لاکوتور إلى ما في هذه النظرة من اكتشاف لروح العصر فيقول بأن "كل شيء، على العكس، يدعو للاعتقاد بأن هذه المدرسة ترتبط جيدا بتطور الثقافة المصرية، وتستجيب لمشكلاتها الراهنة، وتسمح بالجمع بين النضال الوطني والمطالب الاجتماعية والاقتضات الجمالية".

## معارك فكرية

وهكذا لم يكن اختيار التعبير عن الموقف، لدى محمود العالم وبقية المثقفين الماركسيين، من خلال المعارك مجرد حيلة أدبية تعرض الأفكار، ولكنه كان تعبيراً عن الوعي بطبيعة الدور المطلوب من المثقف في الصراعات الاجتماعية. ويرى أنوسير أن الفلسفة هي صراع طبقى على مستوى النظرية. وبالتالي لم تكن المعارك التي تخاض ضد مفكرين تستهدف هؤلاء المفكرين في أشخاصهم ولكنها - انطلاقاً من تصور

المجتمع على أنه بناء تحتوى يتمثل في نمط الإنتاج وبناء فوقى يتمثل في المؤسسات والإنتاج الفكرى - تقوم بنقد الایدیولوجیا السائدة وتبديد الوعى الزائف وتحافظ للفلسفة على وظيفتها الأولية وهى النقد. ولذا لم تكن المعارك موجهة للنيل من مكانة كبار الكتاب بقدر ما كانت دحضاً للتعبير الفكرى عن اتجاهات اجتماعية سائدة ومهيمنة.

السمة الأخرى التي تحققها على مستوى الفكر صيغة المعارك هي التمرد. لقد كان محمود أمين العالم يذكر دائماً أن نيتشه كان يمثل نقطة انطلاقه الفكرية. ولهذا جاءت المعرفة لديه مرتبطة بالتحرر أكثر من ارتباطها بالحقيقة. ولقد حدد هذا الميل علاقته بالعالم، حيث لا يحسب العلم منبعاً لليقين الذى يؤدى إلى طمأنينة النفس ولكنه موطن للأمل ويأبى على المغامرة، وهى تلك الروح التى نجدتها لدى نيتشه فى كتابه العلم المرح. كما ورث العالم من الفلسفة الماركسية فكرة أن العلم يزيد من مجال الحرية أمام الإنسان، فكان العلم والحرية لديه قرينين، واعتبر الهجوم على العلم سعياً لمصادرة حرية الإنسان. ويصف العالم مقالاته الفلسفية منذ بداية الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات، والتي جمعها فى كتاب معارك فكرية بأنها "على اختلافها وتنوعها يضمها معنى واحد، ويحررها هدف واحد، أنها فى جوهرها دفاع عن العلم ودفاع عن الحرية الإنسانية كذلك. إنها محاولة لتوكيد أن لا تناقض بين العلم والحرية". هذا الإيمان بالدور التحررى للعلم جعل معاركه الفكرية مهمة نشر الثقافة العلمية، ليس فقط لتتوير القراء وإنما لبث الثقة فى المستقبل وإشاعة روح التفاؤل.

فى مقالاته المبكرة عن السيبرنيطيقا (١٩٥٠)، والتي تعادل ما تطلق عليه اليوم المعلوماتية، بنقد العالم تلك النظرة التشاؤمية لدى الأديب الفرنسى برناتوس التى ترى فى التكنولوجيا تهديداً للحضارة واغتراباً للإنسان. وهو النقد الذى شاع اليوم انطلاقاً من مارتن هيدجر ومدرسة فرانكفورت وهانز يونس. يرى محمود العالم

أن "الآلة نفسها ضمان لحرية الإنسان لأنها ضمان لسيطرتها على البيئة... والسيبرنطيقا بما تتيحه للإنسان من قدرات بالغة هي سبيل الإنسان كي يعلو على نفسه، لكي يكافح كفاحا حقيقيا من أجل السيطرة على الواقع المادى، وتنظيم الواقع الاجتماعى بما يتفق وأهدافه ومثله العليا".

هذا التقدير الهائل لدور العلم جعل من الوضعية المنطقية وممثلها الدكتور زكى نجيب محمود هدفا مركزيا لمعارك محمود أمين العالم. فبالرغم نقده لتيارات فلسفية أخرى مثل الوجودية والبرجماتية، وجد أن الفلسفة الوضعية المنطقية هي المدرسة التى تزعم أنها فلسفة علمية، لتنافس بذلك الماركسية فى زعمها هي الأخرى أنها فلسفة علمية. ويفحص العالم لنقدها فى كتاب معارك فكرية مقال: "ما وراء المدرك الحسى"، ويمارس فيه ميله إلى تبسيط نتائج العلم الحديث واستخراج دلالتها الفكرية، لمواجهة بعد ذلك هجوم الوضعية المنطقية على مفهومي الحتمية والموضوعية العريزين على المادية الجدلية. ويلمح العالم إلى الدلالة السياسية لهذه المدرسة عندما يعزو نجاحها وانتشارها إلى "عدم هضم نتائج الفيزياء الحديثة من جانب وإلى المتناقضات فى المجتمعات البرجوازية الحديثة وما تثيره لدى الفرد من اتجاهات فكرية نكوصية".

وما تسمح به المعارك الفكرية أيضا هو إلقاء الضوء على الإنتاج الفكرى الصادر فى مصر، ليس فقط للوقوف على دلالته وإنما أيضا تزكية الرغبة فى اكتشافه. فمن خلال كتاب معارك فكرية نعرف أن للطبيب الأديب محمد كامل حسين كتابا فى فلسفة التاريخ بعنوان التحليل البيولوجى للتاريخ. ويصفه محمود العالم بأنه جهد فكرى قيم ومحاولة جادة لوضع تخطيط لفلسفة شاملة للتاريخ الإنسانى على أسس بيولوجية. وبالطبع يمكن أن نستنتج النقد الذى يوجهه نصير المنهج المادى للتاريخ لمحاولة الدكتور حسين بأنها "مذهب يغرق التاريخ فى مفاهيم ذهنية غامضة، ويفرض عليه نتائج مغلوطة، ويقتصر على تقديم صورة خارجية

للتاريخ تخفى قوانينه الموضوعية، وتفشل فى تفسير أحداته تفسيريا علميا دقيقا". ولكن ما لا نستطيع أن نستنتجه هو هذا الفرح بالمحاولة وحث القارئ للاطلاع عليها. نفس هذا الاحتفاء نجده فى عرض محمود العالم لمحاولة الكاتب الساخر محمد عفيفى للتفسير الجنسى للتاريخ. وهكذا لا تتحول معارك العالم الفكرية إلى ميدان للإطاحة بالخصوم ولكن على العكس إلى إبراز إنتاجهم ونقده فى إطار التمسك بقيمة الحرية الإنسانية.

وكتاب معارك فكرية يحمل فى طياته سياق المرحلة التى صدر فيها. وهى فترة اعتبر العالم فيها أن نظام الحكم نظام وطنى يسعى لتحقيق العدالة الاجتماعية ومواجهة الإمبريالية العالمية، فتبنى اختيار التحالف مع الأمير لتحقيق الإصلاح. ولذا نجد العديد من المقالات تستخدم الميثاق الوطنى الذى أصدره الرئيس جمال عبد الناصر عام ١٩٦٢ مرجعية لإضفاء مشروعية على أطروحات العالم الفكرية. ورغم اقتراب هذا الموقف من الايديولوجية السائدة للدولة إلا أن مقالاته ظلت مسكونة بهاجس البحث عن الحرية.

### الطريق المسدود

يسيطر طابع المعارك على أغلب كتب محمود أمين العالم، مثل الإنسان موقف ومفاهيم وقضايا إشكالية وموقف نقدى من التراث وغيرها. ولكننا سنتوقف الآن عند معركة كبرى ذات دلالة خاصة لأنها تستغرق كتابا بأكمله وهو ماركيزوف وفلسفة الطريق المسدود الصادر عام ١٩٧٢. وكانت استعارة الطريق المسدود قد استخدمها العالم من قبل فى عنوان مقال عن فلسفة عبد الرحمن بدوى. هل تسير فى طريق مسدود؟ ونلاحظ أنه يضع هنا علامة استفهام ويجب عن السؤال بالنفى فى خاتمة المقال مؤكدا أن كتابات عبد الرحمن بدوى ضرورية لمسيرتنا التحررية. أما مع ماركيزوف فلا توجد علامة استفهام والحكم صارم من عنوان الكتاب. وللوقوف على أهمية هذه المعركة علينا أن نتذكر

انتفاضة الشباب من طلاب الجامعات في مناطق مختلفة من العالم في عام ١٩٦٨. وقد اعتبر هريبرت ماركيز وقتها الألب الروحي لحركة الطلاب. وماركيز من أبرز الفلاسفة الذين ارتبطوا بمدرسة فرانكفورت، كما يُعد واحدا من تيار الفرويدية الماركسية الذي يضم إلى جانب ماركيز إريك فروم وويليام رايش. ويسعى هذا التيار لتجديد الماركسية الكلاسيكية، ويقوم الأساس النظري له على افتراض أننا لو تساءلنا لماذا يقوم العمال بإضرابات، من السهل أن نجيب: "لأنهم مستغلون"، في حين أن السؤال الأهم في نظر هذا التيار هو لماذا لا يقوم العمال بإضرابات رغم أنهم مستغلون؟ وتعد فلسفة ماركيز محاولة للإجابة عن هذا السؤال. وتنظم هذه الفلسفة حول أطروحات ثلاث: أولاً، أن تطور النظام الرأسمالي ونمو المجتمع الاستهلاكي قد أدى إلى تعميق اغتراب الإنسان وخلق الإنسان ذى البعد الواحد الذي تخلى عن الحرية مكتفياً بوهم الحرية، واستغنى عن السعادة الحقيقية بوهم السعادة الذي يروج له المجتمع الصناعي؛ ثانياً، أن تحرر الإنسان يمر بالضرورة عبر تحرر الممارسة الجنسية من القمع والتقنين الذي تمارسه الدولة؛ ثالثاً، أن الطبقة العاملة لم تعد قادرة على قيادة التغيير التاريخي لأنه قد تم استيعابها في المجتمع، وبالتالي تقع قيادة التغيير على المهمشين مثل الطلاب والعاطلين والنساء.

يشير محمود العالم في مقدمة الكتاب إلى أن ما دفعه إلى التصدي لهذه الفلسفة هو أنه لاحظ أنها يمكن أن تشكل مبرراً أمام المثقف العربي للتقاعس والانتظار بدلاً من المشاركة والنضال. وبدلاً من أن يكتفى العالم بالهجوم على أطروحات ماركيز نجده يقدم كتاباً مبكراً يعد مرجعاً أساسياً للقارئ العربي لمعرفة فلسفة ماركيز. ويتميز الكتاب بوضوح العبارة ودقة المصطلح وعمق التحليل. ووفق كل هذا يستند الكتاب إلى الكثير من المراجع، ويدون العالم الاستشهادات المقتبسة منها تدوينا دقيقاً في الهوامش. وقد يرى البعض أن هذه أمور تفصيلية فضلاً عن أنها

بديهية، ولكن في الحقيقة يعبر هذا النزوع عن احترام القارئ، ذلك الذي بدأ في الاختفاء هذه الأيام حيث نجد الكثيرين من "مفكرينا" يصدرون كتباً ومجلدات عن الفكر الغربي مليئة بالكلام المرسل والأحكام المطلقة دون ذكر لأي مرجع. وهذا يعني قبل كل شيء الاستهانة بالقارئ. ويبين ملحق التحليل العميق والعرض الموضوعي أن محمود العالم لم يكن مثل الكثيرين من مثقفي اليوم، من أنصار التيار الإسلامي أو القومي، أو حتى أساتذة الجامعات المعادين للفكر الغربي الذين يعرضون آراء الفلاسفة الغربيين في ابتسار وتسطيح مخل لكى يضمنوا لأنفسهم بعد ذلك نصراً سهلاً. أما محمود العالم فقد كان دائماً يطبق توصية أرسطو عن العدل في الكتابة، أي أن تعرض أفكار الضم وكأنه هو الذى ينطق بها. وهذا ما يجعل كتابه عن فلسفة ماركيز، رغم مرور السنين، مرجعاً علمياً موثقاً فى المكتبة العربية.

وبالرغم من هذا يقدم محمود العالم نقداً راديكالياً لفلسفة ماركيز يتضمن أبعاداً ثلاثة: نقداً علمياً يبين العالم فيه أن ماركيز قد أساء فهم فرويد أكثر مما أساء فهم ماركس، حيث همّش أفكار فرويد عن ضرورة التماهى بالرغبة ودورها في بناء الحضارة، ثم أهمية عملية البناء الحضارى بدورها فى اكتساب الإنسان لحرية المنتج والواعية؛ نقداً إنسانياً يحافظ على الأمل فى نضال الطبقة العاملة إذا ما أضفنا إلى نضالها نضال الشعوب التى تسعى للتحرر من الإمبريالية، وكان ماركيز أيضاً قد عوّّل هو نفسه كثيراً على نضال شعوب العالم الثالث، ولكن محمود العالم يعيب عليه عزله لهذا النضال عن مجمل النضال الإنسانى على مستوى الكوكب؛ وأخيراً نقداً يتعلق بموقف ماركيز من الصراع العربى الإسرائيلى. وبشكل عام يدافع ماركيز عن حق إسرائيل فى البقاء ويدافع فى نفس الوقت عن حق الفلسطينيين فى دولة مستقلة. وقد كان الموقف من إسرائيل محل جدل كبير فى أوساط اليسار العالمى فى الستينيات يتراوح بين موقف اليسار الصهيونى

المؤيد لإسرائيل والذي يتبناه سارتر، وموقف راديكالي يعتبر إسرائيل حدثاً استعمارياً مرتبطاً بالضرورة بخدمة الإمبريالية وكان ماكسيم رودنسون أكبر منظريه، وبين الاثنين يقف ماركيز.

بالطبع لا يوافق العالم على موقف ماركيز ويوجه له الكثير من النقد، ولكنه لا يكتفى بذلك، بل ظل يتعقب أقوال وتصريحات ماركيز المتتالية عن هذا الصراع طوال سنوات الستينيات ليكتشف أولاً ثم يبين لنا أن ماركيز يعدل من موقفه أكثر فأكثر باتجاه الحق. وبالرغم من ذلك لا يرضى محمود العالم عن موقف ماركيز النهائي ولكنه على الأقل حاول أن ينصفه بعض الشيء أو على الأقل أراد أن يكون أميناً معه.

الجديد الذي أراد محمود العالم ترسيخه من خلال نقده لماركيز هو إصراره منذ البدء على أنه يقوم بهذا النقد بوصفه مواطناً عربياً يعيش ظروفاً تاريخية معينة

وله طموحات يسعى لتحقيقها. ومعنى ذلك أنه لا معنى للنقد خارج السياق التاريخي الذي يعيشه الناقد. مرة أخرى يؤكد لنا العالم فيها أن حاجسه الأساسي ليس البحث عن الحقيقة المجردة وإنما البحث عن الحرية. ومرة أخرى يبين لنا أن الفلسفة، هي بالفعل كما قال ألتوسير، صراع طبقى على مستوى النظرية. وفي مقال لاحق، في منتصف الثمانينيات كان محمود العالم يتعرض بالنقد لمناهج تعليم الفلسفة للثانوية العامة في مصر عبر ثلاثة عقود، وقد بدأ المقال بالعبرة الآتية: "يقول ألتوسير الفلسفة هي صراع طبقى على مستوى النظرية، وأنا أضيف وصراع قومي أيضاً" لم يدر بغلد ألتوسير أن تكون الفلسفة صراعاً قومياً ولكن ذلك دار بغلد محمود أمين العالم ليُدفع بنا إلى ذلك السجال القديم والمتجدد دائماً حول وضع الفلسفة بين القومية والكونية.

## محمود العالم : من الميتافيزيقا إلى الماركسية ومن لينين .. إلى جرامشي

مجدى عبد الحافظ<sup>(\*)</sup>

على مواقفه وتصرفاته وأعماله، فهو حين يشرع فى الكتابة عن مذهب أو اتجاه فكرى ما، يقرأ حوله بشغف، ويطلع على ما كتبه أنصاره بأنفسهم، وعندما يضع يده تماما على حقيقة المذهب، يقدمه لقارئه دون إضافة أو حذف حتى لا يشوهه أو يذهب به بعيدا، ومن ثم يبدأ بعد هذا التقديم الأمين فى نقده وتعرية نواقصه وكشف مواطن الضعف فيه، وعندما يعرف أنه قد أخطأ أو اكتشف ما يصبو أحكامه، يتقدم به للقارئ معذرا، ويلج فى الاعتذار بأدبه المعروف، لإيمانه بأن الأمانة تقتضى ذلك، وأن مصداقته كمفكر وكاتب ترتبط بهذا السلوك المسؤول.

كان "العالم" كذلك صادقا مع نفسه، دائم الحوار معها حتى النهاية، وصادقا مع العالم حوله، لقد استمد صدقه من إيمانه بضرورة الارتباط بين الفكر والعمل، وبين الموضوعية والذاتية، وبين البنية التحتية والبنية الفوقية وبين النظرية والواقع.. إلخ.

والسؤال الذى يفرض نفسه هنا هو: كيف توصل محمود "العالم" إلى هذه التوليفة العبقريّة التى جعلت التكوين الداخلى للإنسان (حيث الأفكار والوجدان والعواطف والاعتقادات)، لا تستقيم إلا فى نضالها اليومي فى معترك الحياة والواقع؟

لقد آمن محمود العالم منذ البداية فى شيابه، بأن

يمثل محمود أمين العالم شخصية فريدة فى الثقافة المصرية والعربية، وعندما أقول (فريدة) أعنى الكلمة بمثلولايتها وإيحاءاتها، بكل ما قد يفهم منها أو يحس من شحنات ومعان.

والفردة لا تطبق على أعماله وكتاباتة فحسب، بل تنسحب أيضا على شخصيته وسلوكه فى الحياة، إذ كان يتمتع بشفاافية عالية نراها فى أفكاره المطروحة فى أعماله المختلفة من دراسات ومقالات ومحاولات إبداعية أو نقدية، كما نراها فى سلوكه العام مع الأفراد والجماعات والناس جميعا.

لم يعرف "العالم" تلك الازدواجية أو الغموض الذى صار سمة غالبية فى شخصيات معظم مثقفينا اليوم، ولم ينشد التفرع لا فى الفكرة ولا فى الأسلوب، مؤمنا بأن التعبير الواضح إنما ينم عن فكرة واضحة لدى صاحبه، ومن هنا كان الرجل شفافا، فهو يقول ما يعتقد دون خوف أو خجل، يقوله بعبارة شديدة الوضوح والجلاء، عبارة يملؤها الصدق والإيمان بما يعتقد، لذا كان يستطيع أن يظهر ما يخفيه غيره بشجاعة منقطعة النظير؛ وهو ما جلب له احترام الخصوم وتقديرهم، لأنهم كانوا يعلمون أن ما يقوله "العالم" هو ما يعتقد، وأنه لا يضمر شيئا لم يقله.

كان آمينا مع نفسه ومع الغير، وانعكست هذه الأمانة

(\*) أستاذ جامعى مصرى.

الكهف الأفلاطوني يخفنه، وأن الفكر ما لم يرتبط بالواقع لا قيمة له، مادام قد ارتضى أن يغير بالفكر والفلسفة حياته ويعيد صياغتها من جديد.

من هنا كان اهتمامه بـ "هيجل" واحتفاؤه به، ويُستشف هذا من شرحه هو نفسه عندما حاول أن يبرز أهمية "هيجل" وتأثيره على "جرامشي"، الفيلسوف الذي اكتشفه فيما بعد واعتز بتجربته، يقول في هذا: [إن جوهر الهيجلية يتمثل في نقل الأفكار المطلقة المثالية - كذلك التي أقامها "أفلاطون" - في عالم المثل - نقلها إلى قلب الوجود الواقعي، فالفكرة المطلقة عند "هيجل"، موجودة متجسدة في قلب صيرورة العالم الواقعي، وكل الأشياء ليست إلا تطورا جدليا متصلا للفكرة المطلقة التي تتجلى وتتمظهر في أنحاء وأشكال وأشياء مختلفة، طبيعية كانت أو مادية؛ ولهذا فالوجود هو الفكر متجسدا في تطور جدلي متصل، وهنا تتلاقى وتتواجد الفكرة النظرية والفكرة العملية، ويتلاقى ويتوحد المنطق والتاريخ].

ما أحلى هذه اللحظات التي عاشها العالم باكتشافه من قراءته لـ "هيجل" أن أفكارنا واقعية، وأنه ليس ثمة فصل بين الفكرة في الذهن والفكرة في الواقع المتغير، ومن هنا تثبت صحة الأفكار الميتافيزيقية وواقعيتها.

لقد اعتقد "العالم" بأنه قد وجد ما كان يحلم للوصل إليه، فأخذ يشعر من ساعديه لتحقيق الحلم الذي طالما راوده، وهو البرهنة العلمية على صحة الفكرة السابقة، والتي توصل من خلالها ونتيجة لها، إلى أن العالم المادي حوله ليس سوى نسيج وهمي صنعتها موضوعية العلم، بغض النظر عما يقال عن (حقائق العلم الصلبة)، باعتبار أن الحقيقة منصهرة في التصورات الميتافيزيقية دون غيرها.

وتبدأ مغامرة "محمود العالم" برسائله للماجستير عن (فلسفة المصادقة) لتحقيق حلمه السابق، حيث استعان بمجموعة هائلة من ثقات الفلاسفة المثاليين الذين لا يشق لهم غبار لمساعدته فيما صمم عليه، منهم "بيرسون" و"دوهم" و"ماخ" وغيرهم؛ حتى وقعت عيناه على كتاب "لينين": (المادية والنقد التجريبي)، فإذا به يحدث في ذهنه مالم يحدثه كتاب آخر، وكأنه وجد فيه ضالته، وجد

قراءته واكتشافاته الفكرية وإطلاعاته هي ليست من أجل التثقيف الذاتي فحسب، رغم أهمية ذلك، ولكن من أجل صياغة حياته الواقعية التي يحيها على الأرض بين البشر الآخرين ومعهم؛ كانت تلك الفكرة لديه بذرة في طور الكمون، ولم يتسائل كثيرا حولها، بل كان يمارسها بعفوية وفطرية كبيرة؛ وحين اكتشف الفلسفة والفكر النظري، وجد نفسه قريبا من أفكار الفلاسفة، حيث خبر العمق وتذوق نشوة التعبير الفلسفي عن الأفكار والنظريات، وأحس بمدى دقة الكلمات في تعبيرها عن الأفكار والأحاسيس الإنسانية العميقة.

من هنا بدأت قراءاته الفلسفية، وهي قراءة لم تكن من أجل استظهار الأفكار ثم استدعائها عند اللزوم ليقال عن المرء أنه مثقف، ولكنها قراءة تعيد صياغة حياة الشاب الذي اختار الفلسفة لتكون له معينا على الفهم والتمثل والعيش؛ كانت كل كلمة وكل فكرة وكل نظرية تعمل عملها في نفس أقيمت بكليتها على مغامرات الفكر وأمواله، وهكذا تقلب "محمود العالم" على شتى أنواع الفكر النظري خاصة الميتافيزيقى منه كما يعترف هو نفسه: [كنت ميتافيزيقيا متطرفا، يتحرك بإرادة "نيتشه" ويتعرف بحدس "برجسون" ويعيش لامعقول "مايرسون" ويسخر من موضوعية العلم بكلمات "إدجننتون" و"جينز"؛ تنتهى قراءته لنيتشه فسرعان ما يتحول نيتشويا ينتصر لإرادة القوة في كل مكان، فيدفع بذراعيه الضعفاء من المنافسين له على الوصول إلى مقعد في أوتوبيس النقل العام، ويعترف على الوجودية من خلال كتابات "عبد الرحمن بدوي"، فيتحول إلى وجودي ملتزم، ثم يعيش أزمة تحولات "بدوي" نفسه في وجوديته، فيذهب إليه مستحيا وحزينا وعلى استعداد لأي شيء حتى العزاک... يسير مع أقرانه ليلا في شوارع القاهرة لا يولي على شيء سوى التفكير ومحاولة الفهم وعد النجوم الساطعة في السماء، وكم كان حالما! ألم يكن ميتافيزيقيا متطرفا كما اعترف؟]

ومع هذا كان الواقع يشغله ويلج عليه، كان يحاول الخروج من دائرة "أفلاطون" الضيقة والتي لا تعبر للواقع أي اهتمام، بل تصفه بالأشباح والظلال، كان يشعر بأن

ما كان يبحث عنه دائما ويتوهم في كل مرة أنه قد وجد. لقد وجد شيئا جديدا ومختلفا تمام الجدة والاختلاف. كان قد قَدَّر لنفسه ثلاثة أعوام لإنجاز البحث، فإذا به يَمُكِّث سبعة أعوام في معية هذا الكتاب، وهذا الفيلسوف الذي استطاع أن يحدث انقلابا فكريا غير مسبوق، ليس في ذهن أستاذنا "العالم" فحسب، ولكن امتد أيضا إلى إعادة صياغة حياته نفسها، يقول "العالم" نفسه: إرحت أواصل سبعة أعوام، أراجع فيها رحلتي من جديد، أراجع بعثي من جديد، وأراجع فكري وحياتي، ثم أخلص إلى إيمان جديد بموضوعية العلم والعالم، ثم أمتد بإيماني هذا إلى الحياة الإنسانية نفسها. هكذا كان الاكتشاف عظيمًا إلى الحد الذي جعله يعتبره: [ميلادا جديدا لرحلة عمره]. ولم لا؟ لقد اكتشف معنى جديداً للفلسفة مع "لينين" الذي استقاه بدوره من "ماركس"، ألا وهو الدور العملي للفلسفة التي آن لها أن تتوقف عن تفسير العالم وتتقدم لتغييره؛ وهذا هو ما أنجزه "لينين" فعلا بثورة أكتوبر الاشتراكية، ليثبت أن الفكر الفلسفي والعمل الثوري لا يتعارضان، بل يكمل بعضهما الآخر، وهو ما أَلهم "محمود العالم" سواء في تفكيره النظري، أو في حركة الممارسة في الواقع الحي. أصبحت الفلسفة لديه في ظل الفهم السابق، وجهة نظر حول الحياة والإنسان والعالم، إنها معرفة شاملة تتسم بشموليتها وتجانسها وموضوعيتها، تستند إلى التعميم الموضوعي والنقد الواعي لقوانين العلم، كما أنها في الوقت نفسه السلاح الذي نسيطر به على قوانين العلم لنوجهها لخدمة التقدم البشري.

هكذا توصل أستاذنا إلى فهم جديد ومعنى جديد وممارسة جديدة للفكر النظري والفلسفة من خلال "لينين" الذي يحلو له أن يطلق عليه: [فيلسوف التطبيق الأول للاشتراكية العلمية، وذلك لتيقنه بأن "لينين" أضاف إليها بالتطبيق الاخلاق، ففكرًا جديداً وواقعاً حياً].

ولعلنا نرى كيف أن "محمود أمين العالم" قد قرأ "لينين" إلى حد التماهي مع أفكاره، بل تكاد نقول بأنه صاغ حياته على منوال حياة هذا الفيلسوف والثوري المعترف، ولنز بأنفسنا ما كتبه "العالم" عن "لينين"

لنتحقق من هذا؛ ألم يجد أن أبرز ما يميز "لينين" هو: [أن فكره وإن نبث من جذور نظرية محددة، غير أنه لم يتوقف أبداً عن النمو خلال التطبيق الحي]، وهذا هو نفسه ما ميز فكر "العالم" بعد ذلك، بحيث لم يكن في وقت من الأوقات دوغماتياً قط؛ كان دائماً متقدّ ذهن يضغّر أفكاره ويعيد منها ويطورها بما يليه عليه الواقع الحي، وهذا هو ما كان يوقعه كثيراً ضحية لانتقادات دوغمائية متحجرة وأوصاف كثيرة نعرفها. كان يطلق على "لينين" لقب (المفكر والمناضل)، وكان هذا هو نفس الدور الذي لعبه في حياته، إذ من يستطيع أن ينكر على "العالم" أنه كان مفكراً فلذا ومناضلاً حقيقياً ضحى بكل شيء من أجل قضيتيه. يكتب "العالم" أيضاً واصفاً كتابات "لينين" بأنها [لعلها جميعاً أن تكون حواراً حاراً مع مشكلات الواقع، حواراً حاراً مع قضايا عصره، حواراً لا يياشره من مكتبه المعزول، وإنما يياشره من مخبئه السري، أو من زنزانة السجن، أو من أرض المنفى أو من معارك النضال اليومي]؛ لكننا نقرأ ما يمكن أن نكتبه نحن أيضاً عن "محمود العالم" الذي لم تكن كتاباته هو أيضاً سوى هذا الحوار الساخن مع مشكلات مصر التي عاشها وكان له موقف فيها ومنها، كانت معاركه الفكرية اليومية هي المداد اليومي للصحف المصرية، التي كانت لا تخلو من الحديث عنه وعن مواقفه، سواء بالرد والهجوم، أو بالثناء والمؤازرة. ألم يصل ويحل على صفحاتها .. وهو الشاب .. في الرد على فطاحل الفكر والثقافة مثل "طه حسين" و"محمود عباس العقاد" وغيرهما؟ ألم تكن معاركه ممتدة على الساحة، فمن ردوده على "عبد الرحمن بدوي" إلى هجومه على الوجودية من منظور مادي جدلي، يرى فيها انتعاش الأفق لافتقارها إلى ما يؤسس الدول ويصنع التاريخ البشري؟ ألم يتصدّل "ركي نجيب محمود" المدافع الشرس عن الوضعية المنطقية، ويرد على أطروحاته من منطق العلم والتاريخ والكرامة الإنسانية؟ ألم تكن الفترات التي كتب أفكاره وأطروحاته فيها من خارج مكتبه (من سجن الواحات أو من منفاه الاختياري بفرنسا)، أكثر من تلك التي حررها في مكتبه بأخبار اليوم، أو من المؤسسات القومية التي ترأسها؟

وحتى هذه الكتابات التى حررها من مكتبه، كانت مضمخة بعرق معارك النضال اليومي وترابها، دفاعا عن المحرومين والمضطهدين والفقراء. إن كل كتاب من كتبه هو تخطيط فكري لمعركة عملية ما، أو توجيع فكري لمعركة عملية أخرى، ففي أتون النضال أنضج أفكاره وتصوراته، وأطل بتنبؤاته السديدة على المستقبل البعيد، بعد أن صنع بها حاضره الجديد. لقد مزج فكره بالواقع مزجا خلاقا. كان فكره متحركا أبدا فى الواقع المحدد، وكان الواقع المتحرك ينتظمه دائما فكر محدد، وبالفكر المحدد والواقع المحدد، استطاع أن يحدد منجزات غير محددة.

العبارة السابقة كتبها العالم عن أعمال "لينين"، وكأننا نقرأ ما يمكن أن نكتبه حرفا بحرف عن أعمال "محمود العالم" نفسه. إن أهم ما شده إلى "لينين" إلى جانب ما سبق، هو حلمه القديم بإمكانية تطبيق الفكرة النظرية على أرض الواقع، إلا أنه اكتشف مع "لينين" أن الفكرة النظرية لابد من أن تكون محملة بمبادئ إنسانية من شأنها تحقيق تقدم الإنسان وسعادته ورفاهه، حيث كان على "لينين" أن يكتشف لأول مرة فى التاريخ، طريق تحقيق الحلم بالعدالة والمساواة والحرية. لم تكن النظرية لتقدم له حلا لمشكلة أو تطبيقا لتصور؛ فكان عليه أن يجعل من النظرية حياة، ومن الحلم واقعا.

إلا أن هذه الرؤية الشاملة والاكتشاف المذهل لهذا الفكر وإقتصره على فئة من الناس، إضافة إلى المرجعية السلفية التى جعلت من أفكار "ماركس" و"لينين" مصادر لا يمكن تجاوزها أو حتى الاقتراب النقدي منها، بحيث ظل أتباع الماركسية يستشهدون بقطبيها وكأنهم يستشهدون بنصوص مقدسة يستلهمون منها المستقبل ويقرأونه بالذقة التى قرأت بها الماركسية حاضرها الماضى؛ هذا كله هو الذى جعل "محمود العالم" يهتم بالفيلسوف الإيطالى "جرامشى"، الذى كانت تشغله الأفكار نفسها، إذ رفض أن تكون الفلسفة نسقا متعاليا خاصا بفئة محدودة من المثقفين، بل اعتبرها نشاطا فكريا تلقائيا يقوم به الناس جميعا، لتجسد فى السلوك والفكر، مع موقف نقدي يخرج البشر من تلقهم السلبى إلى الوعى بذواتهم، ومن

هنا تصبح الفلسفة مشاعا بين الناس بحيث يصل كل فرد وكل إنسان إلى فعل التفلسف، الذى [هو فى جوهره ليس مجرد فعل إبداعى فى المطلق، أو نخبوى معزول، وإنما هو فعل تثقيفى اجتماعى نقدي]؛ هكذا كانت أهمية أطروحات "جرامشى" وصداها لدى أستاذنا "محمود العالم"، لأنه رأى فيها تكلمة طبيعية لما كان يريد لنفسه من أن تلعب الفلسفة دورا فى إعادة صياغة حياته وسلوكه، بأن تنتقل هذه الميزة النسبية الخاصة إلى عموم الناس، إنها بالنسبة له إذن نوع من التثقيف الاجتماعى يصحب للفلسفة بموجبه: [تاريخيتها بارتباطها بحركة الحياة والمجتمع والجماهير عامة، ولهذا كذلك يمكن أن تشكل كتلة ثقافية وأخلاقية تجعل من الممكن سياسيا تحقيق تقدم ثقافى للجماهير].

من هنا يتطور فهم أستاذنا للفلسفة وقيمتها فى المجتمع، حيث يصبح سؤال الفلسفة سؤالا عن ممارسة الفلسفة تكمن إجابته فى الفلسفة ذاتها باتخاذ الموقف الفلسفى. وهنا يصبح تاريخ الفلسفة مليئا بالتراكمات التى نضيفها إليه. ولكى ندرك هذا التاريخ، يرى "العالم" أنه لا بد من أن نأخذ موقفا تاريخيا يمكن الربط فيه بين الفلسفة والعلم، والوضع الاجتماعى، وحركة التاريخ. وهنا تصبح قيمة الفلسفة لدى أستاذنا [فى فاعليتها العملية، وفاعليتها العملية هى معنى قيمتها ودلالاتها التاريخية...] وهكذا يتحقق الارتباط. الوثيق بين الفلسفة والفعل السياسى، بين الفكر والممارسة، بين الوعى والتاريخ. وعلى هذا فالفكر ليس كالنا فى الواقع كما يقول الهيغيليون القدامى والجدد، بل هو ثمرة لهذا الواقع، وهو كذلك وفى الوقت نفسه قوة متحركة ومحركة فيه، وهو وسيلة للتوحيد الاجتماعى فى الفعل السياسى وفى المبادرة التاريخية، عبر تصور نقدي للعالم. ومن هنا يبرز دور المثقفين فى التغيير الاجتماعى والتاريخى.

ويرى "محمود العالم" أن الهيمنة لدى "جرامشى" لها معنى أوسع مما يمكن أن يتبادر إلى الذهن باعتبارها: [تحالفا طبقيًا اجتماعيًا كبيرا يتجاوز الحدود الطبقيّة والمصالح الاقتصادية المحددة، ليشكل وحدة سياسية



قومية؛ وهو ما يستبعد أستاذنا أن يكون لدى "جرامشي" كما قيل من قبل من الهيمنة المقصودة لديه بأنها (ديكتاتورية البروليتاريا)، بل هي في رأيه أبعد عن ذلك، لأنها هيمنة يراها قادرة على تحقيق بناء سياسي أخلاقي، يشجع ثقافة جماهيرية ديمقراطية، وهي أقرب إلى التحالف الجماهيري على المستويين السياسي والثقافي بين فئات اجتماعية ذات مصالح مشتركة، وهي تقوم لدى "جرامشي" كما يراها "محمود العالم" على: [الوعي والتصور النقدي والتحالف والعمل على تجاوز الواقع الراهن إلى واقع أكثر تقدماً، وعلى إضعاف الطبقي الضيق لمصلحة الاجتماعي والقومي، وإضعاف المجتمع السياسي لمصلحة المجتمع المدني، كما يتيح انتقال الجماعات المحكومة إلى قوى حاكمة، ولهذا فالهيمنة والديمقراطية مترادفان]. ولا تتحقق الهيمنة إلا بوجود ما ينقله "محمود العالم" عن "جرامشي" وهو: (الكتلة التاريخية) لقوى التقدم والاشتراكية، التي يميزها الترابط والتداخل بين القيادات والقواعد، بين الحكام والمحكومين، بين البنية التحتية والبنية الفوقية؛ إلى درجة استيعاب المجتمع شيئاً فشيئاً للمجتمع السياسي، وحل الإشكالية الماركسية الخاصة بتلاشي الدولة.

وهكذا وجد "محمود العالم" نفسه أمام فكر لا يربط النظر بالعمل فحسب، بل يقفز إلى وضع يده على مشكلات الواقع التي تعوق تطبيق النظرية وتعزل تقدم البشر، ويمسك بأطروحات "جرامشي" التي استطاعت الكشف عن هذا، ووضع الحلول المناسبة القادرة على تحقيق حلم الإنسان الذي طالما راوده، بارتباط النظر بالعمل والفكر بالواقع والنظرية بالتطبيق. هنا يتبنى "العالم" مفاهيم "جرامشي" للخروج من مأزق الواقع المتشابهة مع واقع أستاذنا نفسه، عندما يحدد أماننا هدف (الكتلة التاريخية) عند "جرامشي"؛ وهو هدف تاريخي يراه يكمن فيما أطلق عليه "جرامشي": (حرب المواقف)، وهو ما يعني به [الامتداد في أجهزة المجتمع المدني والنظام السياسي، تحقيقاً للهيمنة وإلغاءً للانقسام السياسي بين الحكام والمحكومين، ولتكوين السلطة الثورية الجديدة].

ويخلص أستاذنا إلى أنه من خلال العناصر السابقة، والتي يعترف بتداخلها، والمرتبطة بالثقافة ودور المثقفين، وبمفهوم (الهيمنة) من جهة و(الكتلة التاريخية) من جهة أخرى، من خلال ذلك تتشكل فلسفة الممارسة لدى "جرامشي"؛ وهي ممارسة يراها مقترنة بالدور الذي أسنده "ماركس" للفلسفة بضرورة تغيير العالم، وهي في الوقت نفسه لا تلغي الفلسفة باسم الممارسة، لكنها تحثي بالفلسفة والممارسة معاً، باعتبار الممارسة معيار الصحة النظرية، كما أنها كما يراها أستاذنا تنقي الماركسية من كل النزعات النافية لها كالميكانيكية والتأملية التجريدية والاقتصادية، والتجزئية والسكونية التوفيقية والنخبوية، كما يراها صراعاً بين: [التناقضات وحركتها ووحدتها، وهي اللقاء الحميم النقدي الفاعل المنتج المبدع، بين الإنسان والطبيعة، بين التاريخ والطبيعة، بين العلم والممارسة، بين المعرفة والسيطرة، بين المثقف والجماهير، بين الفكر النظري والمبادرة التاريخية، أي الانتقال في النهاية من الموضوعي إلى الذاتي، ومن الضرورة إلى الحرية]؛ وهو ما اعتبره "العالم" ليس خروجاً عن الماركسية أو اللينية، بل كان تأكيداً وتعميقاً لهما معاً، وتصدياً لمحاولات (الجمود والتجميط) فيها.

هكذا نؤكد للعالم في رحلته المعرفية عبر مسيرته الفكرية، ذلك الطابع الأصيل للفلسفة في دفاعها عن العلم وعن الحرية الإنسانية في الوقت نفسه، باعتبار أنه ليس ثمة تناقض بينهما. نفخ "محمود العالم" عن نفسه إذن غبار أفكاره القديمة في تقويض الموضوعية العلمية بسلامح الميتافيزيقا، كما اكتشف استحالة الفصل بين البعد الإنساني والاجتماعي لنظرية العلم، وهنا سعد بحلاوة الاكتشاف، فظل حتى الرمي الأخير يؤول للانفتاح على الممارسة في كل تناقضاتها الموضوعية، والانفتاح على النقد والنقد الذاتي، نافراً دائماً من الانغلاق والنسقية، فاتحاً نوافذه دائماً على كل اجتهاد خلقي يحاول فهم الواقع وملايساته الموضوعية، ليصل بسلامة منقطعة النظير بين الفكر والواقع.

## القصة القصيرة من منظور محمود أمين العالم الواقعي

شعبان يوسف<sup>(١)</sup>

موجودا في التاريخ الأدبي والثقافي والفكري، مقرونا بما فعله، وما زالت تأثيراته فاعلة، وستظل كذلك، لأن إنجازاته ليست استكمالا للوحة، ولا تمة لمسار، لكنها بداية مسار، وشق طريق، وفتح مجال، وهكذا أيضا أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وعلى محمود طه، وإبراهيم ناجي، ومحمود حسن إسماعيل، ونجيب محفوظ، ومحمد حسين هيكل، ونقولا حداد، ويوسف إدريس، ويوسف الشاروني، ويحيى حقي، وفرح أنطون، وبديع خيرى، وبيرم التونسي، ومحمد تيمور، ومحمود طه لاشين، والفريد فرج.. والقائمة تطول وتطول.. وبالطبع فهذه الأدوار يلعب الظرف التاريخي دوره فى إبرازها، وفى إذكاء شعلتها، وهذا الظرف التاريخي هو الذى يكشف عن هذه القامات الفكرية والأدبية، وهذه القامات بدورها تعي ما هى مؤهلة له، ويكون عليها الاستكمال، والنضال من أجل إنجاز هذه المهمة، فكم أظهر التاريخ عبقریات مؤقته، وصممت للأبد، وعندما حاولت العودة، جاءت العودة مخيبة للآمال، وليست كما كانت، فهناك تكامل وانسجام بين هذه العبقریات وبين الظرف الذى أنتجها، ووعى الذات الفكرية بما هى مؤهلة له.

هناك كتاب ومبدعون ومفكرون فى التاريخ يكون مرورهم مرورا عابرا، أو لاستكمال اللوحة، وهذا لا ينفى- بالطبع- أهميتهم، وأهمية ما قد كتبوا وأبدعوا، ولكن تظل هذه الكتابات والإبداعات حبيسة العصر الذى ظهرت فيه، وفائدة هذه اللوحة التاريخية مؤقتة، إذ لا نحتاج للتعرف عليها إلا عندما يبدأ المرء فى التاريخ لهذه المرحلة، وهناك على الجانب الآخر كتاب ومبدعون يكون ظهورهم علامات فارقة فى تاريخ الثقافة حتى لو أتى بعدهم من استطاعوا تجاوزهم، وتخطى أفكارهم، وتقديم منجزات تفوق منجزاتهم بمرآل، ولكن تظل علاماتهم واضحة، وبارزة دوما، مهما مرت عليها الأزمان. هذه القاعدة تنطبق على الشعراء والروائيين والنقاد والموسيقيين والتشكيليين، فهناك دوما- على مدى التاريخ- مغامرون، قادرون على شق الطرق، وفتح المجالات، وهناك من يعبد هذه الطرق ويزينها، ويظورها، ويوسع من استخداماتها، وكلا الطرفين مهم، ولكن الذين يشقون الطرق، ويفتحون المجالات، ويبدعون المسير، تقع على عاتقهم مهمات أكثر، وتظل آكارهم تعمل طويلا، هذا لو كانت إبداعاتهم مؤهلة تاريخيا لإنجاز تلك المهام، هكذا سيظل طه حسين

(٢) شاعر مصرى.

هكذا لم يكن ظهور الناقد والمفكر محمود أمين العالم، إلا استجابة عميقة للمرحلة التاريخية التي أنهته، وكان وعيه - بالتالى - بالمرحلة وبدوره كبيرا، وخاض معارك كبيرة، مازالت أصدائها تعمل في الحياة الثقافية والأدبية والفكرية حتى الآن، على المستويين الجغرافيين العربى والمصرى، ومازالت الأقسام تلاحق وتعيد قراءة إنجازاه النقدى العميق والمؤثر حتى الآن، ومازالت اشتباكات مع طه حسين والعقاد، وما أدراك ما طه حسين والعقاد - آنذاك - ملموسة للآن، وربما لا تكون هذه الاشتباكات ذات جدوى نقدية وفكرية كبيرة، ولكن شجاعة الاشتباك، وصحته أيضا ومعناه أيضا، هي العوامل المؤثرة في تعميق هذا الاشتباك، ولا تصبح مشاجرة أدبية سطحية، يزول أثرها بتصالح الطرفين، ومعركة محمود أمين العالم ورفيقه عبد العظيم أنيس، مع طه حسين، والعقاد، ويوسف السباعى، ومحمد عبدالحليم عبدالله، وتوفيق الحكيم، كانت معركة وجود جديد، اقتحم الساحة، ويريد أن يوسع لنفسه مساحة، ولم يأت لطرد القديم، بقدر ما كان يطالب بحق الوجود، وحق التنفس، فى ظل أدياء- رغم قماماتهم السامقة- قداماء، ومهيمنين، وضابطى إيقاع الثقافة- آنذاك- وماسكى مفاتيحها.

هنا برز العالم وأنيس ليقولا: لا. و"لا" قوية وعاصفة، هذه الـ"لا" كانت مزعجة لأرباب الأدب والثقافة، لكنها كانت مقدسة وفاقية وشعرا أو دستورا للأدياء الجدد، هذه الـ"لا" فجرت معارك جانبية كثيرة، فى شتى أنواع المعرفة، وفى تفصيلات كثيرة فى النقد الأدبى، وظهرت توابيع عديدة، شهدتها مجلات الرسالة الجديدة، والإذاعة، والتحرير، وكتابات مصرية، وغيرها.. توابيع كتب فيها أنصار ومدافعون مثل محمد مندور، وعلى الراعى، وأحمد عباس صالح، وكتب فيها خصوم مثل عبدالحليم عبدالله، ويوسف السباعى، وتوفيق الحكيم الذى كتب كتابا عنوانه: "أدب الحياة"، وهو فى مجمله رد على مقولة: "الأدب من أجل الحياة".

وكانت المحاور التى طرحت فى كتاب: "فى الثقافة

المصرية" للكاتبين محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، هى التى دارت حولها المعارك، والخصومات، والاتهامات الثقيلة.. والواقع الثقافى كان فى احتياج لهذه المعارك، وكأنه كان ينتظرها، وكان قبلة وقد انفجرت فى وجه الجميع، لتظهر هؤلاء الجميع على حقيقتهم، هذه القبلة كانت اسمها "الواقعية الجديدة"، أو "الواقعية الاشتراكية"، لذلك كتب "طه حسين" بعد صدور الكتاب، وبعد اندلاع المعارك، مقالا عنوانه: "واقعيون"، فى "الرسالة الجديدة"، وسخر من هذه الواقعية، ومن غطرسة هؤلاء الشباب، عديمى الخبرة، وقليلى الممارسة النقدية، فغضب عليه محمد مندور بمقال آخر تحت عنوان: "نعم..واقعيون". وكتب بعدها على الراعى فى الإذاعة، واقفا بين الاثنين، وطارى فى الأفق رصاصات كثيرة، وكان محور هذه الرصاصات، هذا الفكر الجديد الذى أتى به محمود أمين العالم، ولم يكن غبار المعركة يضيق فى الأفق، حتى صدر كتاب آخر عن دار النديم تحت عنوان: (الوان من القصة المصرية)، جمعت فيه الدار، مجموعة من القصص لكتاب مصريين هم: (إحسان عبد القدوس، وأحمد رشدى صالح، وأحمد عباس صالح، وإسماعيل الجبروك، وأمينة يوسف غراب، وعباس الأسوانى، وعبد الرحمن الخميسى، وعبد الرحمن الشرقاوى، ولطفى الخولى، ومحمود البدوى، ومحمود تيمور، ومصطفى محمود، ونعمان عاشور، ويحيمى حقى، ويوسف إدريس، ويوسف السباعى، ويوسف الشارونى). وكتب مقدمة لهذه المجموعة الدكتور طه حسين، لم يتخل فيها عن خلافه معهم، ناصحا إياهم بضع نصائح، فكتب فى مقدمته: (لكنى أنصح لهؤلاء القصاص من شبان ملحا عليهم فى النصيح، مخلصا لهم فيه، أن يطرحوا الكسل ويأخذوا للأدب عدته قبل أن يحاولوا الإنتاج فيه... وعدته التى لا يستقيم بدونها مهما تكن الظروف هى ثقافة أدبية عميقة واسعة متصلة بالعلم من ناحية، وبواقع الحياة التى يحياها الناس من جهة أخرى، ثم إتقان للغة التى يريد الأديب أن يتحدث بها إلى الناس...). استغرقت المقدمة أربع صفحات،

وميدعون كثيرون غائبون، منهم بدر نشأت ومحفوظ عبد الرحمن وأمين ريان وفوضى غانم.. وغيرهم، بل إن القصص المنشورة لا تمثل كتابها بدقة، فقصّة "زوجان شريفان" لعبد الرحمن الخميسي - مثلا - ليست أفضل ما كتب الخميسي، وراح العالم يعود لعدم دقّة التمثيل القصصي، لذلك فدراسته لن تتعرض لواقع القصة القصيرة المصرية، كما أنها ليست حكما عاما على كتاب هذه المجموعة، وإنما هي دراسة جزئية محدودة بحدود هذه القصص فحسب، ورغم أن العالم صرح بأنه لن يطلق أحكاما عامة على القصص، إلا أن دراسته تكسدت بهذه اللغة الوثوقية، التعليمية، الإرشادية، وأحيانا هذه اللغة الزاجرة والمؤذبة، - بكسر الدال- للكتاب، والناصحة، والقاطعة ببعض يقين كان يتمتع به العالم، وهذه اليقينية سمة لابد أنها تركب الرواد دوما، وهذا ليس عيبا طارئا، بقدر ما هو صفة مركبة في هؤلاء الرواد..

وهذا ما يعطيهم حق القول والقطع والفصل، وربما يكون العالم قد تراجع عن بعض أفكاره وآرائه فيما بعد، كما سنأتى على ذكر ذلك.

عالج العالم القصص نقديا، وقسم هذه المعالجة إلى عناصر عديدة، أولها: الوحدة الفنية، ثم بناء الشخصية، ثم لغة القصة، ثم العناصر الدخيلة على الحدث، ثم الدلالة الاجتماعية، وأكد أن العالم بذل مجهودا كبيرا في هذه الدراسة المتأنية والفاحصة والرائدة - أيضا -، وربما نختلف مع بعض ما ذهب إليه العالم، لكننا لا نبخس هذا المجهود المضني والواعي حقه، وربما تكون هذه الدراسة هي أول دراسة مسهية في القصة القصيرة المصرية، تبشر بميلاد قصة واقعية جديدة- وهنا لا يفوتني أن أطالب المجلس الأعلى للثقافة، المقبل على مؤتمر خاص بالقصة القصيرة، أن يجمع المسئولون عن هذا المؤتمر الدراسات والمقالات والمقدمات التي كتبها العالم، وضعها في كتاب منفرد، ليس تكريما للعالم فحسب، بل للأهمية التاريخية التي تنطوي عليها هذه الدراسات الهامة من الوجهتين النقدية والتاريخية في آن

على هذا النحو الناصح والتعليمي والإرشادي، ولكن الدار كلفت الناقد محمود أمين العالم بكتابة دراسة نقدية طويلة جاءت في ذيل الكتاب، وتجاوزت الدراسة أكثر من عشرين صفحة، بالبنط الصغير، وكان هذا هو الإسهام الأول لمحمود أمين العالم في نقد القصة القصيرة.. ثم تتابعت بعد ذلك دراساته المهمة والعريقة، وقبل أن نشرع في تفاصيل هذه الدراسات، أريد أن أشير إلى أن أحد كتاب المجموعة وهو الدكتور مصطفى محمود، كتب مقالا في مجلة صباح الخير في ٢٦ يناير ١٩٥٦ محتجا على طريقة الدار في التعامل معهم، ووصف هذا التعامل بـ "مذبحة القلعة"، وتساءل: أين يقف حق الناشر، وأوضح أنه هو ورفاقه قد وقعوا في عملية تضليل، فوقفوا موقفا سخيفا "فوقضونا في صف طويل يتألف من سبعة عشر أدبيا تفسا... وأغلقوا علينا الباب... لنكتشف أننا سجناء كتاب واحد.. يحرسنا من اليمين طه حسين.. ومن اليسار محمود أمين العالم.. ونحن في الوسط كساندوتش من اللحم الحى.. يتبادل الاثنان هضمنا على مهل.. لم ينج واحد من المذبحة.. ناولنا محمود العالم لطفه حسين.. فقال طه هذا الأدب الأسود... وناولنا طه لمحمود.. فقال هذا الاستغراق الاستبطاني الجامد الضيق الخالي من الإيجابية، والاستشراف، والشمول والفاعلية.. وقال مصطفى محمود كلاما كثيرا هاجم فيه العالم وطه والناشر على حد سواء، وعلق أحمد بهاء الدين مناصرا لمصطفى، ولكنه وضع العالم وطه حسين مع مصطفى محمود، فكلهم ضحية للناشر الذي وضعهم في هذا القصص، وما كان من الناشر إلا أن يرد ويعقب، وهو مثقف بارز وله إسهامات فكرية، وهو لطف الله سليمان، وأوضح أن الجميع كان على علم ودراية بالأمر، لكن مصطفى محمود الذي لم يعجبه النقد هو الذي أثار هذه المعركة.

ونعود للكتاب ولرؤية محمود أمين العالم الواقعية للقصة القصيرة.. ويبدية أوضح "العالم" أن الكتاب لم يتسع لكل كتاب القصة القصيرة في مصر، فهناك كتاب

واحد، حتى تتعرف الأجيال الجديدة على صفحة أظنها مطوية ومجهولة لهذه الأجيال..

ورغم أن العناصر التي قدمها العالم لمعالجة القصة القصيرة تصلح تماما لقراءة منهجية ونقدية قيومية، إلا أن العالم أعطى انطباعات تكاد تكون هندسية في هذه القراءة، وأحكاما شبه قطعية، فمثلا يقول في الوحدة الفنية: (تتراوح القصص في هذه المجموعة بين قصة تصل من التماسك إلى حد الآلية والصنعة، وقصة تصل من التخلخل حد التشتت وانعدام الرابطة)، ويتعرض لقصة "آخر العنقود" ليويسف الشاروني، فينتقد الدقة الهندسية لبناء القصة، ويأخذ عليه أنه يوازى بين حركة الداخل والخارج بدقة صارمة (إن هذا التوازن الكامل بين ما يجرى داخل الدهن وما يجرى في المسرح، وهذا الانتقال المرسوم من ذهن عبدالموجود أفندي إلى ذهن زوجته.. هذه الأمور جميعا تكشف عن لباقة ودقة وقدرة فائقة على ربط عناصر القصة وتوثيق عرى هيكلها العام، ولكن إلى حد الآلية والصنعة، وهذا ما يفقد القصة الإحساس بالصدق والطلاقة والحيوية في جانب كبير منها).

إذن فالعالم يطلق أحكاما انطباعية، منطلقة من أيديولوجية كانت سائدة آنذاك، أيديولوجية فنية، تقرأ الأعمال الأدبية عموما من منطلقات اجتماعية، ومن موقف طبقي محض، وهذا ما اتضح جليا وعميقا في دراسة مشتركة بينه وبين "غائب طعمة فرمان" كتبها كمقدمة لمجموعة قصص عربية، صدرت عن الدار نفسها، واعتبرت الدار أن هذه المجموعة ما هي إلا الإسهام الأدبي في المعركة الدائرة بين مصر والاستعمار، هكذا، وهذا التصريح لم يأت في تقديم الدار للكتاب فقط، بل ورد في نصوص كثيرة ومختلفة في متن الدراسة المشتركة، وبعد مهاد تاريخي طويل، تتناول فيه الدراسة أدب التمرد عموما، وأدب الانحياز للواقع وثبتيته، وتصف الدراسة الواقعية الجديدة بأنها: (تنطلق من نقطة إيمانها بالإنسان ككائن له حرمة وفيه خير عميم..)، (وتؤمن الواقعية الجديدة بالصلة الوثيقة بين

الأدب والوطن الذي أنتجه، ومن خلال احتكاك أدبائها بالواقع تبرز الخصائص الجوهرية لهذا الوطن وللناس الذين يعيشون فيه... وأدباؤنا أخلص الأدباء إلى أوطانهم وأوثقهم صلة بحياة شعوبهم).

ويقدر ما كانت الدراسة التي قدمها العالم في الكتاب الأول متوازنة وفاتحة لقراءة عميقة، لواقع القصة القصيرة آنذاك، وتقديم درس منهجي جديد في النقد بقدر ما جاءت الدراسة المشتركة بينه وبين فرمان، عبارة عن بيان سياسي طويل، يشر بمستقبل سعيد للإنسان، وحياة أفضل له، ولم تكشف الدراسة بذلك، ولكننا أرسلت بضعة تعليمات صارمة لكتاب القصة، ولم تنس الدراسة أن تقدم التحية: (إننا نحى ولؤيد كل التأييد كل أديب ومواطن يعمل من أجل إنجاح جهاتنا الوطنية..) وترفض (كل محاولة لتفريق الصفوف)... وبالطبع أعذر الكاتبين اللذين لم يكتبيا إلا شقشقات سياسية، رغم طول الدراسة، لأن الظرف- سبتمبر ١٩٥٦- كان ساعدا، والاستعمار- فعلا- كان على الأبواب وفي سماوات البلاد آنذاك.

وهذا- بالطبع- لا ينفي هذه الخطابية التي كانت تتمسك بها نبرة النقد- في تلك المرحلة- عند محمود العالم، وهذا وضع بشكل جزئي في المقدمة الطويلة التي كتبها لمجموعة "الأنفار" للكاتب محمد صدقي، واعتبر العالم أن الأدب القادم هو الذي ستكتبه الطبقة العاملة: (وفي هذه المجموعة القصصية التي أقدمها ستظهر هذه التجربة الإنسانية العميقة التي تمرس بها وجدان محمد صدقي)... ويستطرد: (بل إن مصطلحاتنا، أصبحت مفاهيم عادية يستخدمها أبناء الطبقة العاملة في التعبير عن أفكارهم في بساطة وصدق.. وأدركت كذلك أن المعركة النقدية في الأدب هي نافذة نطل منها على المعركة الفكرية- عامة- في حياتنا الاجتماعية الراهنة)... ورغم هذه الهفافات التي تكاد نسمعها في خطاب محمود النقدي، إلا أنه يأخذ على صدقي بعض الهفوات الإبداعية، مثل الخطابة!! والزعيق الوارد في النهايات، ثم يأخذ عليه بعض العظات التي وردت في نهايات القصص...

وأزعم أن الأدب الجيد، والظرف التاريخي مرشدان ومطوران للناقد بشكل كبير، لذلك ستلاحظ أن ما كتبه محمود العالم عن يوسف إدريس كان مفيدا ومهما جدا، منذ مقاله الأول في سبتمبر ١٩٥٧ عن مجموعة "ليس كذلك"، ورغم المؤاخذات التي وردت في مقال العالم، إلا أنه استطاع أن ينفذ إلى عمق النصوص، وتطورت هذه الرؤية في قراءته لمجموعة "لغة الآي.. آي" التي نشرها في المصور عام ١٩٦٥، واستهلها بأن (لغة الآي.. آي) ليس مجرد عنوان لقصة من قصص يوسف إدريس، وإنما هو كذلك في المحل الأول تعبير عن فلسفة هذه المجموعة، فلسفتها الفنية والإنسانية على السواء.. والـ آي.. آي، هو تعبير صوتي عن الألم الحاد الصادر من الأعماق البعيدة.. ثم كتب دراسة رائعة عن يوسف إدريس قبيل رحيل إدريس في سبتمبر

عام ١٩٩١، بمجلة إبداع، وأسهب وتجلى، ولام نفسه- قبل أن يلوم النقاد- عن التقصير الذي ألحقه النقد بيوسف إدريس.. (والحق أني لم أكتب كثيرا عن قصص يوسف إدريس).. وفي هذه الدراسة يراجع بعض أفكاره، وبعض آرائه التي كتبها في يواكيره النقدية، ودون سياق كامل.

وفي شهادة له أيضا كتبها ونشرها في الكتاب الضخم الذي أشرفت عليه إعتدال عثمان، يعمق رؤيته أكثر ليوسف إدريس.. بصفته أهم من جاءت به القصة القصيرة في مصر والعالم العربي.

هذه الدراسات العديدة لمحمود أمين العالم عن القصة القصيرة، بالفعل تحتاج إلى قراءة معمقة، لتبيان صفحة أصيلة من صفحات النقد الواقعي في مصر والعالم العربي.

## محمود أمين العالم القيمة والتجليات

أحمد حسن عوض<sup>(١)</sup>

التطور الكيفي منبعثًا من السابق وليس مقحمًا عليه، مؤكّدًا لمسيرته وليس ماحيًا لها، ولعل في ذلك يكمن ترديده الدائم لعبارة التناضية الشهيرة (شاغبوا تصحوا) التي كان يقولها محفّرًا لنا على أن نتمرد عليه تمرّدًا صحيًا واعيًا، وكثيرًا ما كان يردد مقولة عبد الحميد بن باديس الشهيرة: (من لا ينتقد لا يعتقد)، وهي جملة في تقديري تدفع العقل إلى التأمل في كل الأمور الساكنة، لتكون موضعًا للمساءلة، ولا تؤخذ مأخذ التسليم السهل، أو تترك لتكاسل العقل.

ومن الطريف أن العالم كان يلزم نفسه بهذا الانفتاح، وكان يمارس التمرد على نفسه قبل أن يتمرد على الآخرين؛ فقد كان على وشك الانتهاء من أطروحاته لنيل درجة الماجستير، «وبينما كان يكتب فصولها الأخيرة حول بعض الاتجاهات الإستمولوجية في القرن التاسع عشر في إنجلترا وفرنسا وألمانيا، وقع في يده كتاب (المادية التاريخية والنقد التجريبي) لفلاديمير لينين، وما إن انتهى من قراءة هذا الكتاب ومن كتاب آخر هو (جدل الطبيعة) لفردريك أنجلز، حتى تزلزلت أفكاره التي كان يعرضها في رسالته العلمية، وبدلاً من تقديم رسالته بعد بضعة أشهر، استغرقت منه سنتين أو ثلاث

كان من حسن حظي أن أتاح لي القدر فرصة ثمينة للاقترب من الأستاذ محمود أمين العالم في سنواته الأخيرة، وأذكر أنني سعدت كثيراً بكونه رئيساً للجنة التحكيم التي أعطتني المركز الأول في (مسابقة رامتان طه حسين) عن بحث بعنوان: «تجليات الصراع الحضاري في رواية أديب» عام ٢٠٠٢، ومن يومها وحتى وفاته - رحمه الله - بأيام قليلة لم تنقطع لقاءاتنا به، وكان من الأمور التي تستلفت انتباهنا وتحوز إعجابنا أن ذلك الشيخ الكبير والعالم الجليل الذي بلغ الثمانين - (وكان يردد بيت الشعر القديم: «إن الثمانين وبلغتها قد أحوجت سمعي إلى ترجمان» .. فردد عليه قائلين إنك أكثر منا شباباً) - لم يكن يطرح نفسه باعتباره رائدًا مكتملاً بلغ القمة علمًا ورؤية وثقافة، ولم يكن كثيره من الرواد الذين يتصورون أنهم يقفون على قمة جبل المعرفة، يدحرجون الحكمة للأجيال التالية التي لا تملك إلا السمع والطاعة، دون أن تطمح إلى التمرد والثورة والتجاوز بعد التمثيل والهضم والاستيعاب، بل كان العالم - رحمه الله - ينظر إلى أبعد من ذلك، ينظر إلى التاريخ والمستقبل الذي لا يكتمل إلا بالتواصل الحميم بين الأجيال لصنع رؤية إنسانية تراكمية، يكون فيها

(١) باحث مصري.

سنوات أخرى لاستكمالها .... وبدلاً من تقديم رسالة تؤسس الفيزياء الحديثة في المصادفة الذاتية، قدم رسالته على نظرية المصادفة الموضوعية في الفيزياء الحديثة؛ عاطف فتحي «محمود أمين العالم .. الإنسان - المفكر - الناقد» الهيئة العامة لقصور الثقافة ط ١٧٩٠. ويلخص هذا الموقف ... في تصوري الشخصي ... طبيعة محمود أمين العالم، ويعكس مدى أمانته وإخلاصه ودأبه، وتحركه المتجاوز الذي لا يركن إلى مقولات ثابتة قبل أن يضعها على محك الاختبار الحقيقي ليتين مدى صلابتها؛ لذلك لم يكن مستغرباً أن يكتب العالم في مجلة الهلال عدد فبراير عام ١٩٩٣ مقالا بعنوان: (سنوات التكوين) يقول فيه: «إن ما أضر به - عن خبرة و يقين - بعد كل هذه السنوات أنني وأنا أختتم العام الأول بعد السبعين من عمري ما أزال أكون، ما أزال أحتاج إلى مزيد من الخبرة والتكوين، ما تزال تغمرني الدهشة، ويغمرني القلق والتوتر والهوس أحياناً، أمام كل لحظة وخبرة جديدة، ما يزال يشتعل في كياني كله الاستعداد والرغبة في التجديد والتغيير والتجاوز لكل ما سبق أن مارسه قبل هذه اللحظة الراهنة في مجالات المعرفة أو التدقيق أو العمل، هل أقول إن هذا هو ما تكونت عليه؟ ...

هذا هو تكويني الذي هو التكوين المتصل المتجدد - لو صح التعبير، وليس التكوين النهائي».

وتعكس عبارة (التكوين المتصل المتجدد) ما كان يتمتع به أمين العالم من قدرة تجريدية فائقة من ناحية، وتلخص طبيعة موقفه الفكري وتوجهه الثقافي من ناحية أخرى، إذ يتبدى تكوين العالم بحسبانه مشروعاً ممتداً لا يتنكر فيه الجديد للقديم بقدر ما يسهم في تعديل أفقه وتطوره باستمرار دون أن يلغى مرتكزاته الأولى وأصوله المنضبطة .

وفي هذا الإطار الذي لا تنفصل فيه الذات الناعرة عن الموضوع المنظور، نستطيع أن نستقرئ رؤية العالم لقضية الإبداع وآفاقها المعرفية، معتمدين على مقال له بنفس العنوان نشر بمجلة "قصود" (مج ١٠ ،

٤٠٣، ٤ يناير ١٩٩٢) يؤكد فيه على فهمه العام لطبيعة الإبداع، الذي لا ينفصل بالضرورة عن رؤيته الكلية التي أوجدها في صدر المقال:

«إن الإبداع ذو طبيعة مزدوجة، هي جزء من حقيقته، فهو ينتسب إلى جذور وأصول، ولكنه يتجاوزها بالضرورة، وهو يتسم بخصوصية وتفرد، ولكنه يتضمن دلالة كلية عامة، ينشأ أو ينتسب إليها أو يفضى إليها بالضرورة، وهو يمزج ويوحد مزجاً وتوحيداً بين الآتي والتاريخي، بين الذاتي والموضوعي، بين الفردي والمجتمع، بين مضامينه وصياغاته، هذا في تقديري ما يمكن أن نستقرئ من آيات الإبداع الإنساني في مختلف المجالات».

وإذا كانت تلك هي رؤية أمين العالم للإبداع بوجه عام، فمن الطريف أن نجد مفهومه (للشعر) لا يكاد ينفصل عن مفهومه للإبداع، فقد أكد في مقاله المنشور بمجلة إبداع عدد مارس ١٩٩١م بعنوان: (أزمة الشعر .. أزمة الحضارة)، أن الشعر لا يعده هذا النسق التعبيري الذي يتجلى في كلمات لغوية ومعاني وجدانية وذهنية، بل هو - في تقديري - هذا النسق الكلي المنتظم المتغير المختلف المتحرك المتنامي، المتجدد والمتفاعل ... [ص ٢٤]؛ ثم يقول: «إنه بنيه لغوية توحده توحيداً عضوياً بين الدلالة والقيمة، بين المعرفي والخيالي، بين الرؤية والرؤيا، بين الرسالة وبنيتها الجمالية التي تتبع منها، وهو تعبير مستخلص من خبرة كونية اجتماعية ذاتية حية ومبدع لدلالة فاعلة، ومفجر لقيمة جمالية، ويتجاوز دائماً واقع السائد بإطلالة باطنية وأعادة ملهمة مباشرة بجديده». [ص ٢٥].

وفي هذا الإطار نستطيع أن نلمح أن القيمة الجمالية لديه في الإبداع بوجه عام - وفي الشعر بوجه خاص - ترتفع فاعليتها وتتأسس وفق وجهين:

١- ما تتضمنه من خبرة ودلالة اجتماعية إنسانية خاصة وعامة.

٢- ما تحويه من قدرة تجديدية متجاوزة لكل ما هو سائد.



وإذا كانت تلك رؤية العالم للشعر على مستوى التنظير، فإننا نستطيع أن نلمح لها تجليات كثيرة على مستوى التطبيق، نكتفي في هذا السياق بذكر نموذجين منها:

الأول: قراءة العالم لديوان "ورد الفصول الأخيرة" للشاعر الكبير "محمد إبراهيم أبوسنة"، والحق أن هذه المقالة الضافية (المنشورة في مجلة "إبداع" عدد نوفمبر ١٩٩٧)، لم تكن قراءة للديوان المشار إليه فقط، بقدر ما كانت إطلالة بانورامية متعمقة في المنجز الشعري لأبي سنة، استخلص منها العالم طبيعة الرؤية وخصائص الرموز والمفردات المحورية وتقنيات الأداء الشعري والبنى المهيمنة لديه عبر مسيرته الشعرية، وبالرغم من إشادة "العالم" بشعرية أبي سنة، وانحيازه إلى المضامين القومية والاجتماعية والإنسانية العامة، وإشاداته بعدم توارى رؤيته خلف أقنعة وأغطية استعارية ثقيلة معقدة بعيدة التواصل والتوصيل، فإنه أكد - في الآن ذاته - أن غلبة التعبير عما هو عام وكلّي بشكل يكاد يكون مباشراً في بعض الأحيان، فضلاً عن الثبات النسبي للمعجم الشعري لهذه المسيرة الشعرية، يضاعف من ألقها الشعري، ولعله يضيف غلالة من الرتبة الجمالية والدلالية عليها أحياناً، وختم مقالته معلقاً على أبيات أبي سنة:

إنني قادم من دموع الحقول  
لرفاق الحيارى أقول:

مارسوا المستحيل .. مارسوا المستحيل  
إن شاطئ العواصف والمجازفة وممارسة المستحيل  
لا تنقف في الشعر عند حدود الرؤى الدلالية فحسب، بل تتعلق كذلك بالافتحامات التشكيلية والجمالية الجديدة، بشرط صدقها وضرورتها. [ص ٣١].

ولا يعنينا في هذا السياق مناقشة هذه الرؤية النقدية على مستوى القيمة المعيارية، بقدر ما يعنينا التأكيد على الاتساق الشديد لدى العالم بين رؤيته النظرية للإبداع والشعر من ناحية، وممارساته التطبيقية من ناحية أخرى.

أما النموذج الثاني، فهو دراسته: "فقه الإبداع في شعر حلمي سالم" (المنشورة بمجلة إبداع مارس ١٩٩٤). إن من يقرأ هذه الدراسة لا يمكن أن يفلت من أسر الإعجاب بذلك الناقد الفذ الدؤوب؛ فقد كان يمكن أن يجنب نفسه مشقة الإبحار في إبداع حلمي سالم بكل ما يحمل من إشكاليات مؤرقة في الدلالة وفي التلقى على حد سواء، لكنه - وهو الشيخ الذي جاوز السبعين آنذاك - ولج إليه مستلهماً مقولة السيد المسيح في العهد الجديد: «اجهدوا للدخول في الباب الضيق» ولم يقدم حكماً متعائياً مسبقاً ولم يقل عنه مثلاً: «إنه يوناني لا يقرأ» كما قال طه حسين عن كتابات أمين العالم نفسه من قبل، بل قدم قراءة نقدية جديرة بالاحترام لمعناها أولاً ولطبيعتها ثانياً، وقد وقف فيها على طبيعة الرؤية لدى حلمي سالم، وهي «رؤية شبكية عرضية للوجود والعوالم والأشياء والأحداث والبشر والحكايات والخبرات واللغات، ويتشابك فيها الحاضر بالماضي بالمستقبل في لوحة عرضية حائطية متداخلة الألوان والأشكال ... ولا تكف اللوحة العرضية العاطفية عن الاتساع والتشابك والتغاير أبداً، ولهذا تفتقد المنطق المتسلسل الطولي، كما تفتقد المنطق المترامك الصاعد في حركة الأشياء وعلاقتها». [ص ٧٩].

وإذا كان العالم قد قدم نقداً داخلياً لطبيعة البنية الشعرية لدى حلمي سالم وتجلياتها المختلفة عبر دواوينه المتعددة، وأشاد بطاقته الشعرية الجبارة، فإنه رأى في الآن ذاته «أن الإيغال في هذا المستوى الفادح من الغموض والإبهام والعجز عن تلقف الدلالة العامة له يكاد يكون تعبيراً عن مهارة ثقافية نخوية متعالية، أكثر منه تعبيراً عن هم إبداعى حقيقى»؛ ص ٨٩.

وبرغم أن «العالم» كان يقحم أيديولوجيته منذ بداية الخمسينيات وفترة الستينيات في تقييم الإبداع، مما كان يجعله يحتفي أحياناً ب نماذج شعرية رديئة وتجارب غير متمثلة، فقد أمسى يقول: «ليس هناك ما ينبغي أن نطلبه من الشاعر المبدع؛ فمن حقه أن يدع كما يشاء، ولكن من حقنا - بل من واجبنا - أن نشير إلى عمق

هذه القطيعة بين بعض التعابير الشعرية في مدرسة الحداثة، وبين القارئ المثقف، بل حتى بينه وبين من يدركون ضرورة التحديث الشعري، ومن يرون ضرورة التجاوز والمغايرة»؛ ص ٨٩.

وفي هذا الإطار نستطيع ان نرى وحدة الدافع النقدي واتساع الأفق الجمالي لدى محمود أمين العالم؛ فيقدر احتفائه بالقيم الإنسانية الكبرى لدى أبي سنة، بقدر ما رفض أن يُعرض بشكل مكرر وجمعهم مستهلك، وبقدر احتفائه بجماليات التشكيل وابتكاراته لدى حلمي سالم، بقدر ما رفض أن تصاغ بشكل مفرغ من الدلالة الكلية الرأسية المتواشجة.

ومن ثم تظل الدائرة الإبداعية الصغرى عنصراً ينتمي إلى دائرة مجتمعية إنسانية أكبر، تعكس الرؤية الشاملة المتسقة العميقة التي يربط فيها العالم بين الحداثة والتحديث قائلا: "... فلا حداثة حقيقية بغير تحديث شامل، ولا تحديث حقيقياً بغير حداثة شاملة كذلك ... فقد تتبلور حداثة في مجال الفكر والثقافة عامة دون أن تنجح في تحقيق تحديث عميق الجذور في بنية الواقع الموضوعي، بل تقف الحداثة عند حدود نصوبية علوية عاجزة عن أن يكون لها تأثير فاعل في التحديث، أو أن تكون حداثتها مجرد صدى لتأثيرات خارجية بحتة، وما أكثر ما نجد هذه الصورة في العديد من بلدان العالم الثالث عامة التي تعاني من التخلف والتبعية"؛ (أزمة الحداثة بين

ما قبلها وما بعدها؛ مجلة إبداع، نوفمبر ١٩٩١).

ومن الطريف أن هذه الرؤية المتسعة الشاملة التي تربط بين الحداثة الشعرية والتحديث المجتمعي، ظلت حلماً شديداً الخصوصية يناوش مخيلة محمود أمين الشاعر:

أشعر أن جدار الصمت بقلبي ينهار

قبضات الشعر الهمجية

تضرب تضرب في الصرح الشامخ

تضرب تضرب في الجذع الشائخ

تتبش في أرض استقراري

تعبث في أرض خمولي

تحرس أعماقي المطوية

تبذر فيها أفلاكا ونجوما

فأدور أدور

وأطل أدور

لا ألعج لا أُنَاق

بل أتعلق بوعود رعود شتويه

تنبت في أرضي أحواض سماء

وهكذا يتبدى محمود أمين العالم كحالة كلية

متناغمة متألّفة ممتدة تستعصي على التجزئة، يتلاقى

فيها المثقف المناضل، بالفيلسوف المفكر، بالنقاد

المنظر، بالشاعر الفنان .. رحم الله الإنسان محمود أمين

العالم.



## الطيب صالح بين ثقافتين

محمد عبدالمطلب<sup>(\*)</sup>

للتشوهات التي أصابته .

وفي رأينا أن هذا التشويه راجع إلى إغفال الناقد لقاعدة أساسية تحكم الظاهرة النقدية، وهي أن النص يفرض على الناقد كيفية التعامل معه بأدوات تتبع من خصوصيته، أي أن الناقد يتعامل مع النص بما في النص ذاته، لا بما يختزنه في ذاكرته من إجراءات محفوظة، سواء أكانت وافدة أم غير وافدة.

على هذا الأساس نحاول قراءة نص من أهم نصوص الثقافة العربية هو نص (موسم الهجرة إلى الشمال) للروائي السوداني (الطيب صالح)، وهي قراءة تعتمد الإنصات إلى نبضات النص وهمساته الحانية أو الشاكية، مع إعطاء أهمية خاصة للمرجعيات الثقافية التي يقودنا النص إليها، سواء أكانت مرجعيات عقلية معرفية، أم واقعية تنفيذية، أم حياتية سلوكية، ويجب الإشارة هنا إلى أن هذه المرجعيات ربما تكون مضمرة في النص، لأن محلها المختار - غالباً - هو الفضاء النصي الذي يرتبط بالنص بعلاقة جدلية تقوم على الإعطاء والأخذ، شريطة ألا يكون اهتمامنا بهذه المرجعيات الثقافية فيه جور على النص ذاته، حتى لا نفرض عليه ما ليس فيه، ونعمله ما لا طاقة له باحتماله.

وإذا كانت النصية هي التي تقودنا إلى المرجعية

(١)

مع طوفان الوافد النقدي، تكاثرت القراءات النقدية التي تمارس مهمتها باعتماد مجموعة إجراءات تطبيقية مستخلصة من هذا الوافد، توظفها في قراءة النص العربي دون مراعاة للمغايرة بين الركائز الثقافية التي قامت عليها الإجراءات الوافدة، والركائز الثقافية التي قام عليها النص العربي. ولاشك أن في مقدمة هذه المغايرة (البناء الصياغي)، فلكل لغة قوانينها وقواعدها التي تكاد تتغلق عليها، دون أن ينفي ذلك أن هناك أسساً عامة تلتقي فيها كل اللغات.

لقد كان فرح النقاد طاعياً عندما وقفوا على مجموعة الأدوات النقدية الوافدة، وظنوا أنها تساعدهم على قراءة النص العربي على نحو غير مسبوق، ومن ثم أقدموا على قراءة كثير من النصوص التي سبق قراءتها، وسلطوا عليها أدواتهم الوافدة، والنص المسكين بين أيديهم، يتأبى عليهم تارة، ويستسلم لهم تارة أخرى، لكنه - في الغالب - يعيش لحظات من القهر والإكراه في مواجهة سلطة نقدية تحكمية، تفرض على النص ما يرفضه، ومن ثم فإن هذه القراءة الجديدة، يمكن القول عنها إنها قراءة غير شرعية، لأنها قد تؤذي النص إيذاء بالغاً، بل قد تؤدي إلى أن يفقد هذا النص هويته نتيجة

(\*) ناقد وأستاذ جامعي مصري.

الثقافية ذات الأنساق المتعددة، فإن ذلك يقتضينا أن نوجه عناية بالغة إلى البناء الصياغي، لأنه المادة الوحيدة المحسوسة نصيا، ثم نوجه عناية خاصة لمجموع الأشخاص ووظائفها ومهامها السردية والحوارية، حتى لا تتحول قراءة النص إلى إدخاله قوالب سابقة التجهيز.

### (٢)

لقد كان ظهور نص (موسم الهجرة إلى الشمال) ذا أصداء هائلة، ولفت الأنظار إلى واحد من أهم الروائيين العرب، ولفتت الأنظار إلى حركة الإبداع الروائي في السودان، وهو ما يحتاج إلى الوقوف مليا أمام هذه الظاهرة الإبداعية وركائزها الثقافية التي أنتجتها. ولم تكن هذه الرواية هي الأولى للطبيب صالح، بل سبقتها رواية (عرس الزين) سنة ١٩٦٢ التي تضمنت نوعا من الإجراءات الفنية في رسم شخصية (الزين) بكل محتوياتها النفسية والفكرية، وبكل مكوناتها الجسدية والشكلية، لكن الرواية لم تنبئ القراء إلى هذا المبدع، وإنما جاء التنبه له عام ١٩٦٦ عندما صدرت رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)، ثم تبعته (بندر شاة) عام ١٩٧١ التي تكاد تكون إعادة قراءة في (عرس الزين) و(موسم الهجرة إلى الشمال)، لأنها تضع الماضي والمستقبل في صدام مع الحاضر خلال: (الجد والحفيد في مواجهة الأب)، أي أن (عرس الزين) تكاد تكون امتدادا لروايتين السابقتين، وهو امتداد يرتكز على أنساق ثقافية بعينها، منها ما هو راسخ في الأرض السودانية، ومنها ما هو وافر من الشمال، وبين الأصل والوافد تجرى الوقائع، وتتحرك الشخص لتتحول هذا المقول النظري إلى وقائع حية.

ومن المؤكد أن هذه المغايرة بين ثقافة الشمال وثقافة الجنوب قد كانت ذا تأثير بالغ في الواقع العربي عموماً، إذ إنها ولدت نوعا من الصدام الحضاري بين الشرق والغرب، ونقص الشرق العربي بالطبع، وهو ما أنتج نصوصاً روائية وغير روائية تجسد هذا الصدام، منها

ما صورته على نحو ناعم كما في (أديب) لعله حسين، و(عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، (والحي اللاتيني) لسهيل إدريس، ومنها ما صورته على نحو خشن، كما في (قنديل أم هاشم) ليعيى حقي، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطبيب صالح. وكلها نصوص لها مرجعيتها الثقافية المشرقية، التي كانت مواجهها لمعالم الحضارة الغربية مثيرة للدهشة التي تحولت إلى انبهار، ثم أخذت تتحول إلى نوع من الصدام الذي تابعنا بعض ملامحه السردية في النصوص التي ذكرناها، فكل نص منها كان صاحب حق (القائل) الذي قد يضم إليه حق (المقول) بكل تقنياته، وبكل بلاغته التعبيرية، وبين القول والمقول تحرك السرد صعوداً وهبوطاً متخطياً (القول والمقول) ليكون هو مستقبل القول ذاته، أي هو المقول له.

### (٣)

ليس من همنا في هذه القراءة تناول القضايا النظرية، وفي مقدمتها مفهوم (الراوي) لأن كل قارئ لنص راوي يدرك هذا المفهوم على نحو من الأنحاء، وبخاصة أن التراث العربي قد تعامل مع هذا المصطلح على مستويات متعددة، إذ كان هناك رواية للشعر، ورواية للحكايات الأسطورية والشعبية، ثم كانت وظيفة الراوي دينياً، تلك التي حفظت لنا النصوص المقدسة. ومن المهم الإشارة إلى أن (الراوي) قد استحوذ على حقوق شرعية، وفي مقدمتها: حق نقل النص من المؤلف إلى المتلقي، كما استحوذ على حقوق غير شرعية، منها تدخله في تشكيل النص على نحو يناسبه، ويوافق توجهاته الأيديولوجية والفلسفية والحضارية، على معنى أن الراوي قد استحال إلى نسق ثقافي في ذاته.

نتناول الراوي ونحن بصدد نص (موسم الهجرة إلى الشمال) حيث يقودنا إلى مجموعة الركائز التي عرضنا لها، إذ إن قراءة النص قد أوقفنا على هذا (الراوي) وهوى يحكى عن عودته من الغربية في أوروبا، ومع

- مصطفى سعيد) إلى الثنائية التي تجمع بين (الراوي ومصطفى) حتى تبدي لنا كأنهما وجهان لعملة واحدة، فكل منهما كان راويًا ومرويًا له على صعيد واحد، وبينهما يتحرك السرد حركة محسوبة تقود إلى تكامل الشخصيتين على مستوى المسلك الحياتي، وعلى مستوى الحكى الروائي، ومن ثم فإن كل شخصية كانت تحاول استكمال الجانب الحكائي الذي أغفلته الشخصية الأخرى .

ويصل التلاحم بين الشخصيتين ذروته عندما يقودنا السرد إلى لحظة فارقة في الأحداث، هي لحظة (موت مصطفى غرقًا)، والذي نراه أن النصبة تعمدت بناء هذه الواقعة على هذا النحو، لكي تتيح للراوي أن يستكمل المسيرة الحياتية لمصطفى، وقد مهد لذلك بتلك الوصية التي تركها مصطفى للراوي، وبموجبها يكون هو المسئول الأودع عن أسرته بعد موته، وتكاد الوصية توحى للراوي بأن يتزوج (حسنة) أرملة مصطفى .

#### (٤)

سبق أن ذكرنا أن النصبة تمتلك الحق في أن تكون صاحبة سلطة (القول) سواء أكانت (قائلة) أم (مقولة) أم (مقولة فيه وله)، وهو ما يكاد ينطبق على نص (موسم الهجرة إلى الشمال) الذي نتعدد فيه الشخوص، لكنها تعود لتتخسر في شخصيتين: (الراوي - مصطفى) وبينهما يتحرك السرد لإنشاء محاور مزدوجة، إذ إنها تأتي تقديرية حينًا، وتفيضية حينًا آخر، أي أن الحوار يمكن أن يتحقق مع غياب إحدى الشخصيتين، لأن غيابها غياب تقديري، فهي حاضرة في توحيدها بالآخر. وفي إطار هذا النسق في علاقات الشخصيتين تقديريًا وتفيضيًا، أمكن للسرد أن تستكمل الشخصية الحاضرة (الراوي) المسيرة الحياتية للشخصية الغائبة (مصطفى)، وليس هذا الاستكمال محصورًا في مسئولية الراوي عن أسرة مصطفى بعد وفاته - كما سبق أن ذكرنا - وإنما الاستكمال هنا قد تسلط على واقعة غرق (مصطفى) إذ إن الراوي دخل تجربة مصطفى، مع بعض المغايرة،

توظيف ضمير المتكلم، يوهنا أنه يقدم نوعًا من السيرة الذاتية، لكن ما إن نفع في هذه الخديعة الفنية حتى ينسل هذا الراوي من السرد الذي ينتمي إلى السيرة، ليرتكنًا في مواجهة سرد مقابل عن شخصية (مصطفى سعيد) الذي جاء حضوره إلى النص مغلفًا بنسق ثقافي مألوف لا يفارق الحياتي، ثم فجأة يتميز هذا الغلاف لتخادر الشخصية هذا الحياتي المعيش لتصعد إلى نسق أسطوري ظاهر حينًا، ومضمهر حينًا آخر، ولا نقصد بالأسطورية هنا أن يحيك النص صرامًا بين الشخوص الأرضية والقوى العليا الغائبة، وإنما نقصد أسطورية الممسك التي التزمتها الشخصية عندما وجدت نفسها غارقة في خضم صراع - أو بمعنى أدق - صدام ثقافي ما إن تغادره حتى يلاحقها، أو ترتد هي إليه، وقد أخذت الأسطورية سبيلها إلى النص مع عودة الراوي إلى قريته، حيث يفاجأ بشخصية (مصطفى سعيد) مزروعة في القرية، والمفاجأة هنا كانت للجهل بهذه الشخصية، وكأنها قادمة من المجهول لتحل في بيئة لا تربطها بها علاقة من نوع ما، إلا علاقة هذا الحضور الضبابي، وخطورة هذا الحضور أنه استحال إلى نسق ثقافي (دخيل) فرض نفسه على ثقافة القرية، وحاول أن يرسخ انتماءه إليها خلال امتزاج النسقين الثقافييين .

واللافت أن قراءة النص قادتنا إلى مواجهة مزدوجة بين الظاهر والباطن، فالظاهر يقدم لنا شخصيتين منفصلتين، هما: (الراوي ومصطفى سعيد) أما الباطن، فيجمع بين الشخصيتين في كينونة واحدة، أي أن الراوي هو مصطفى سعيد، ومصطفى سعيد هو الراوي، والذي أراه أن الشخصيتين قد خرجتا من حدودها النصية لتلتحما بالمبدع، وهو منطق الأحداث الروائية، ومنطق المسار الحياتي لهذا المبدع، وإن كنت أتخفظ على هذا الملاحظ الأخير، لأن عقيدتي النقدية تفصل النص عن مبدعه تمامًا، حتى لا أحمل هذا المبدع بتبعات النص وأوزاره.

إذن نعود من هذا الربط الثلاثي : (المبدع - الراوي

السطوح الظاهرة، أو المباشرة للمتلقي، لتتعامل مع العمق النفسي لكل شخصية على حدة، ثم ما يجمع بين الشخصيتين معا حال توحيدهما، وبجانب هذه الركيزة النفسية، استحضرت السرد مجموعة الأنساق الاجتماعية والبيئية التي ينتمي بعضها إلى الشمال، وبعضها الآخر إلى الجنوب، ثم ينضاف إلى هذين النسقين نسق الواقع التاريخي الذي ارتبط به السرد في كثير من وقائعه وشخصوه .

الذي يجب أن نشير إليه هنا، أن كل هذه الهوامش الثقافية لم تكن سابقة على النص، لأن سبقها يؤدي إلى خلل منهجي خطير، لأنه يؤدي إلى تحميل النص بما ليس فيه، فالواضح من القراءة أن النص هو الذي قادها إلى هذه الهوامش النفسية، وساعد على ذلك المسلك العام للشخص وموقفها من الأحداث، وهي شغوص كثيفة بلغت أسماؤها العلم التي ترددت في النص خمسمائة وثمانية وثمانين اسما، استأثر (مصطفى) وحده بمائة وستة وعشرين ترددا، بالإضافة إلى اسم (موزي) الذي كانت تطلقه عليه (مز روبنسون) .

وهذا التردد المرتفع لاسم (مصطفى) يقابله غياب مطلق لاسم (الراوي) حيث اكتفى السرد باستحضاره من خلال (ضمير المتكلم) وهو ما يعني أن اسم (مصطفى) استوعب الشخصيتين معا .

وبرغم ما قلناه عن الراوي المركزي الذي استحوذ على سلطة إنتاج السرد، وسلطة بناء الشغوص والوقائع، برغم ذلك، نجد أن النصية قد حدثت من هذه السلطة، أو لنقل : إنها اقتطعت منها مساحة سردية لتعطيتها لبعض الشغوص، وهو ما يمكن أن نلاحظه من هذه التبادلية بين الشغوص في إنتاج السرد، فكثيرا ما رأينا بعض الشخصيات تحتل وظيفة (الراوي) حيناً، و (المروى) لها حيناً، و (المروى عنها) حيناً ثالثاً، لكن الغالب في النص أن تحتل الشغوص منطقة (المروى عنها) .

ولاشك أن النصية عندما تعمدت هذه الممارسة الإنتاجية، كانت تستهدف إدخال الشغوص في مجموعة من العلاقات والتفاعلات المركزية، فبعضها يتحرك على

إذاً كان (مصطفى) قد استسلم لهذه الواقعة المأساوية (الفرق) حيث ذهب إلى المجهول، فإن الراوي عندما دخل هذه التجربة لم يستسلم لها، وإنما أصر على المقاومة أملاً في الخلاص، خلاصه تنفيذاً، وخلاص مصطفى تقديراً، أي أن السرد جمع بين وجهي العملة: (الفرق) من ناحية، و (الخلاص) من ناحية أخرى، ولأنك أن هذا الاستكمال قد إرتبط على نحو من الأنحاء بعنوان النص : (موسم الهجرة إلى الشمال)، إذ إن الاتجاه شمالاً كان ركيزة السرد التي صاحبت مصطفى سعيد، وهذا الاتجاه نفسه هو الذي هو حكم مسيرة الراوي عندما نزل النهر سابحاً إلى (الشاطئ الشمالي) نعله بالسباحة في هذا الاتجاه يتمكن من إنقاذ مصطفى وإنقاذ نفسه على صعيد واحد.

وأهمية دال (الشمال) جعل السرد أكثر من تردده، وقد بلغ هذا التردد اثنتين وثلاثين مرة، وكأنه في كل مرة كان يستعيد العنوان الخارجي لينشئ نوعاً من التلاحم بين العنوان - بوصفه مفتاح النص - والمتن الداخلي.

وكما يقول البلاغيون، إن النقيض يستدعي نقيضه، أي أن (الشمال) يستدعي (الجنوب) بالضرورة، وبين هذين الطرفين تحل الشخصية الأصلية (الراوي) والشخصية الإنشائية (مصطفى)، والبيئة هنا مشحونة بكم هائل من القلق الوجودي، حيث يسعى الجنوبي إلى صقيع الشمال لينشئ جسراً ثقافياً مشتركاً بين هذين الطرفين المتناقضين، وهو الأمر الذي لم يكتب له النجاح، إذ ظل (الشمال) منطقة الثقل الحضاري من ناحية، وبشارة الإنقاذ الثقافي من ناحية أخرى، لكن البشارة ظلت في حيز الاحتمال الذي قد يتحقق، وقد يغيب هذا التحقق، أو لنقل إن البشارة ظلت في دائرة (التمنى) .

## (5)

إن التماهي بين الشخصيتين : (الراوي - مصطفى) احتاج من النصية أن تذكر بالمرجعية الثقافية التي ساعدت على هذا التماهي، وهذه المرجعية تتجاوز

السطوح، وبعضها الآخر يتحرك في العمق، ومن ثم استوعبت القراءة كما هائلا من الدرامية، وتوابعها من أبنية المفارقة التي تميل إلى إنتاج السخرية حيناً، وإلى إنتاج المأساوية حيناً، والتي صبغت الصياغة بقدر وافر من الخشونة حيناً، والنعومة حيناً آخر.

## (٦)

إن القراءة الواعية لنص (موسم الهجرة إلى الشمال) تدرك مدى اعتماده على بنية المفارقة بوصفها بنية لصيقة بالدرامية من ناحية، ولصيقة بالصددمات الفكرية والنفسية والجسدية من ناحية أخرى، وهو ما يعني أن المفارقة إحدى الركائز الأساسية التي تعتمدها الأدبية، وبخاصة الأدبية المنفتحة، تلك التي تتعدد نواتجها مع تعدد القراءة، أو لنقل : إن ناتجها يقع - دائماً - تحت طائلة الاحتمال، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا إذا سارت خطوط الدلالة في اتجاهات متعاكسة، وأعلى الأقل - تعدل من اتجاهها بعض التعديل .

ويمكن متابعة كثير من هذه الخواص التقابلية في نص (موسم الهجرة إلى الشمال) إذ إن العنوان نفسه يعتمد هذا التقابل، لأن حضور مفردة (الشمال) في متنه، يقتضى حضور مقابله (الجنوب) في فضائه، وبين الشمال والجنوب، يتحرك السرد متحازاً إلى هذه الجهة أو تلك، أو محايداً بينهما، وبين الانحياز والحياد، أقام مفارقتها على الصدام الحضارى بين الجهتين (الجنوب - الشمال)، ومن توليع هذا الصدام العام، صدام خاص بين الشغوص، شغوص الشمال، وشغوص الجنوب، ثم شغوص الشمال مع الجنوب، ففي الشمال عالم الأعراف والتقاليد التي حملها الراوى معه، ثم حملها قرينه (مصطفى) وفي الجنوب عالم الموروث الثابت مع بعض إضافات جلبتها الحضارة الوافدة.

وهذا الصدام المرتبط بالجهات وبالشغوص حول النص كله إلى بناء للمفارقة، ومن طبيعة المفارقة أن تطرح الأسئلة دون أن تقدم الإجابات، ويبدو أن نص (موسم الهجرة إلى الشمال) قد استحال إلى سؤال مضمّر

يسكن فواصله، ويستقر في مجموع وقائعه وأحداثه، لكن السؤال لم يظل مضمراً بل إن الدرامية حولته إلى سؤال صريح، ومن ثم ترددت صيغة الاستفهام تردداً لافتاً في النص، حتى بلغ هذا التردد مائه وإحدى وتسعين صيغة، وبرغم هذا التردد المرتفع، لم يقدم النص إجابة واحدة على لى من هذه الأسئلة المضمرة أو الصريحة . وإذا غابت الإجابة عن النص، فإن القراءة عليها أن

تعيد فحصه للكشف عن هذا المسكوت عنه، وهنا نستعيد لحظة انزلاق الراوى إلى النهر ليعيش اللحظة المأساوية (لحظة الغرق) التي سبق أن عاشها مصطفى، نستعيد اللحظة ونذكر طبيعتها المزدوجة بين (الراوى ومصطفى سعيد) وكيف أدى ذلك إلى بناء المفارقة العادية عندما وضعت (الراوى) بين الشاطئين ومن ثم يكون تحت طائلة الاحتمال، فربما استطاع أن يتقن (مصطفى) من الغرق، وهو غرق قد وقع بالفعل، ومن ثم فإن الإنقاذ هنا يكون إنقاذاً للراوى من الغرق نفسه .

والملاحظ أن السرد لم يعسم هذه المفارقة بكل شحنتها المتوترة بوصول الراوى إلى (الشاطئ الشمالى)، وإنما ترك هذا الأمل في دائرة الاحتمال، ومن ثم جاء السؤال المركزى : هل تنجح محاولة الراوى ؟ (المدحش) أن النص قد أجاب على هذا السؤال بعد ثلاثة وأربعين عاماً ، إذ انتهى المطاف بالراوى للوصول إلى الشمال ، حيث (النهاية الأبدية) في لندن سنة ٢٠٠٩.

إن من طبيعة النصية ألا تقدم إجابات أو تبريرات أو تفسيرات، قاصدة بذلك أن تتيح للمتلقى التدخل المضمّر بطرح ما يعن له من إجابات أحياناً، أو المساعدة على ذلك أحياناً أخرى، فمن أضناهم المصير المأساوى لمصطفى، قد يسرعون - مع الراوى - لمساعدته على بلوغ شاطئ الخلاص، ومن أقلقهم هذا التكوين الممزق للشخصية، قد يستريحون لهذا المصير الذى ابتلع فيه النهر هذه الشخصية، وغيب معها كل تقاليدھا وأعرافها المرفوضة.

من الواضح أن النصية كانت معنية بردود الأفعال قبل الأفعال، فليس من المهم أن يرحل مصطفى إلى الشمال،



لكن المهم رد الفعل الذي ترتب على هذا الرحيل، وليس من المهم أن يعود ويستقر في تلك القرية الصغيرة، لكن المهم رد الفعل إزاء هذا الاستقرار وتوابعه. وما انطبق على مصطفى، ينطبق على قرينه (الراوى)، وعندما أجعله قرينا لمصطفى، فإني استعصر الموروث الذي تحتضنه الذاكرة من الماضى البعيد، وهو مخزون يأخذ النص إلى رحاب التراجيديا الإغريقية التي تقوم على استدعاء هذا الماضى البعيد على نحو لازم، كما يأخذ الشخوص إلى إطار الملمعية، وبخاصة مصطفى والراوى.

وبرغم هذه الاستدعاء الأسطوري والملمح، فإن القراءة لا بد أن تلحظ بعض أنساق (أنف ليلة) في النص، وبخاصة مسيرة السرد بين (الوهم والحقيقة) وبين (الحاضر والغائب) وبين (المعقول وغير المعقول).

## (٧)

إن توجه القراءة لربط وقائع النص وشخصه بالأنساق الثقافية المضمرة، أو الظاهرة، لا تتنافى مع عقيدتنا النقدية، في أن الإبداع يتجسد في كيفية استحضار هذه الأنساق، والأدوات المستخدمة فيه، وليس بين أيدينا من وسيلة مادية سوى اللغة بكل مكوناتها الإفرادية والتكيفية، وبكل مردودها المعجمي، أو وظائفها النحوية.

وبهذه العقيدة اتجهت القراءة إلى العنوان الخارجى ليكون مدخلا شرعى إلى المتن الخارجى، وبخاصة مكوناته الإفرادية التي تبدأ بالمفردة (موسم) التي تكاد تعطى الهجرة طابعا جماعيا، لكن السرد يقود هذه الجماعية إلى الخصوصية الفردية، ثم تأتى مفردة (الهجرة) ولا تقتصر مهمتها على عملية الخروج من الوطن إلى الغربة، وإنما هى هجرة من نوع خاص، هجرة يمكن أن نقول عنها: إنها هجرة ثقافية، لأنها هجرة في الزمان والمكان، وهجرة في الداخل النفسى، والمسلك الحياتى، ثم تأتى مفردة (الشمال) لتقودنا إلى حقلين كان لهما حضور واضح في النص، هما: حقل

(الزمان والمكان) بوصفهما الحقلين الكاشفين عن الحدود المضمرة للنص، فنلاحظ - مثلا - فى النصوص الريفية حقلًا صياغيا يميزها، والنصوص الحضرية حقلها الخاص بها، وقد اجتمع المقلان فى نص (موسم الهجرة إلى الشمال) إذ كانت حركة السرد متحركة - فى الأساس - بين لندن وقرية الراوى والخرطوم. فمفردة (الشمال) هى التي قادتنا إلى هذا الملحظ الصياغى، لأنها بحكم المواضعة تستعصر مقابليها (الجنوب)، وقد سبق أن أشرنا إلى تردد الظرف المكاني (الشمال)، ويوازيه - فى العمق - تردد الظرف المكاني (الجنوب)، وهو ما حول المكان إلى عالم متكامل من الأعراف والتقاليد.

وغواية النصية مع ظرف المكان، يوازئها غوايتها مع (ظرف الزمان) وبخاصة الزمن الماضى، واللافت أن النصية تتفرق كثيرا هذه الزمنية الماضية لتغادرها إلى لحظة الحاضر، ولا يكاد يخلو نص رواى من الظرف الدال على هذا الزمن: (الآن) وتختلف النصوص فى تعاملها مع هذا الظرف تبعاً لرغبة الراوى فى الهروب من زمن إلى آخر، ومحاولة الاستقرار فيه استقرارا دائما أو مؤقتا، وهو ما يمكن متابعته فى نص (موسم الهجرة إلى الشمال) حيث بلغ تردد هذا الظرف تسعة وأربعين ترددا، أى أنه كان يتكرر مرة واحدة كل ثلاث صفحات، ومع هذا التردد يدخل الراوى والمتلقى فى إطار هذه اللحظة الزمنية.

وفى هذا السياق اللغوى، نلاحظ غواية الروائية - عموما - مع (معجم الأسرة): الأب - الأم - الجد - الأخ - الزوج - الخال - العم، ويرغم أن موسم الهجرة ليس من النصوص العائلية، برغم ذلك استدعى من هذا المعجم كما وافر، ترددت فى النص مائتين وسبعاً وتسعين مرة، بمعدل تردد مرتين لكل صفحة تقريباً، وهو ما يمكن أن يوثق الاحتمال الذى طرحناه عن أن مصطفى والراوى شخصية واحدة، فكل من يتصل بأحدهما بصلة القرابة أو النسب، متصل بالآخر ضرورة. ومع القراءة فى اللغة، نلاحظ أن النصية - عموما - تميل إلى استدعاء (حقل اللون) بوصفه نافذة يطل منها

الإبداع على عالمه، ولأنك أن متابعة هذا الحقل تحتاج إلى قراءة مستقلة، وإنما الذى نشير إليه فى إيجاز أن متابعة هذا الحقل تقودنا إلى كثير من المرجعيات الشعبية والأسطورية، كما تقودنا إلى كثير من أبنية النص المادية والمعنوية، وهذا ما كان واضحا فى نص (موسم الهجرة إلى الشمال) الذى ترددت فيه مفردات حقل اللون سنا وتسعين مرة، بمعدل مفردة لكل صفحتين تقريبا.

ولأنك أن كل لون كان يستدعى دلالة المعجمية، ثم يستدعى هوامش الاستعمال بوصف المفردة بنية ثقافية فى ذاتها، مثال ذلك أن تردد مفردة (اللون الأحمر) فى نص موسم الهجرة، يستدعى على الفور سقوف البيوت فى لندن، كما أن مفردة (اللون الرمادى، أو الأسود) كانت تستدعى المقابل المكانى، قرية الراوى فى

الجنوب. وتدفق النهر بالماء الداكن.

وخارج نطاق مثل هذه الحقول الصياغية التى أوجزنا الحديث عنها، لأنك أن الروائية لها غواية مع حقول وأبنية صياغية بعينها، يمكن أن تحقق لها النواتج التى تسعى إلى إنتاجها، فعندما تستهدف التوثيق والتقرير، تستدعى الأدوات المنتجة لها، مثل صيغ التأكيد والتكرار، والصيغ الدالة على اليقين.

وعندما تسود الانفعالية، فإن الصيغ الإنشائية تحتل منطقة الصدارة، بوصفها مثيرة للتساؤل أحيانا، وللأوامر والنواهى أحيانا، وفى هذا السياق نلاحظ أن اللغة توظف أبنية الحقيقة مجاورة لأبنية المجاز، وأبنية الحوار مجاورة لأبنية السرد، وهذه كلها ظواهر تحتاج إعادة قراءة لنص الطيب صالح: (موسم الهجرة إلى الشمال).

## الحنين إلى الوطن في إبداع الطيب صالح

زينب العسال<sup>(\*)</sup>

الزين" وفي قصته "مريود" .. وهي صفة تقابل في الفصحى: "المراد.. والمحبوب والمطلوب"، فصارت الصفة اسما على مسمى، الحب هنا ليس عاطفة أو طرطشات وجدانية فياضة، بلا حاسب أو رابط، إنه عاطفة متأصلة في شخصيات الطيب صالح ولا تنفصل عن أفعالهم.

حرص الطيب صالح على أن يزور منطقته، ويقترب من أهلها، ويعيش معهم لحظات الصفاء والود التي يذكرها أصدقاؤه وتلاميذه ومريديه. يتندر أصدقاء الطيب صالح من هذه المصالحة والموامة بين نمط الحياة اللندنية التي اختارها الطيب صالح، وبين مكان المولد والنشأة في انتقاله بالطائرة، ثم يستقل بعد ذلك مركبا نيليا حتى يصل إلى المنطقة، ثم يركب حمارا، حيث يهال أهل قريته لحضوره، فيتوسط حلقة من الأهالي ترافقه إلى أن يصل لببيت والدته.

لعل ما يميز إبداع الطيب صالح هو تلك النزعة الشرقية بنكهة سودانية إفريقية صوفية، بما فيها من تضافر بين ما هو جغرافي تاريخي أسطوري عقائدي.. لذا كان الاحتفاء بما كتبه يمثل انتصارا

التقيت الطيب صالح - للمرة الأولى في ملتقى الرواية العربية الأول، الذي نظمه المجلس الأعلى للثقافة، ثم التقينا في الندوة الثانية للرواية العربية التي حصل فيها على جائزة أفضل روائي عربي. الطيب صالح ابن بلدة كرمكول الواقعة على ضفاف النيل، التي تتميز بانحنائها الشديد في اتجاه النهر فيما يعرف بديار الركابية. عاش الطيب في هذه المنطقة سنوات الطفولة وأوائل سنوات الصبا، يقول: "كانت أمهاتنا صغيرات السن، ففارق العمر بيني وبين والدتي سبع عشرة سنة، وكان لأمي ذاكرة شديدة الحفظ وذكاء لماع وحسب دفاق .

الأم هنا تظهر كإحدى شخصيات الطيب صالح الأسطورية المعطاة للحب، فهي تذكرنا بالمرأة في رواياته.. فطرية وعفوية، كل هذا معجون بذكاء لماع، الحب هو الصيغة المثلى التي وسم بها الطيب أعماله جميعا دون استثناء، حتى في روايته المدهشة "موسم الهجرة إلى الشمال"، فالحب هنا كان سلاحا امتشقه مصطفى سعيد ضد أعداء بني جلدته!

عاطفة الحب الدفاق نجدها في روايته "عرس

(\*) باحثة أكاديمية مصرية

مبينا على المستعمر، الذى حاول محو هذه السمات، فلم يفلح رغم استعمارهم للسودان، إلا أن الطيب صالح ينجح بإبداعه فى اقتحام هذا الغريب المستعمر فى عقر داره عن طريق بطل روايته الفذة "موسم الهجرة إلى الشمال" مصطفى سعيد، الذى يتخذ من الشبق الجنسى أو التفوق الجنسى لهذا الإنسان الإفريقى، سلاحا فتاكا تجاه كل من يقترب منه، النساء بالطبع.

لم يكن الجنس فقط هو السلاح الوحيد الذى أجاد استخدامه بطل موسم الهجرة إلى الشمال، فمن الصعب إغفال الدوافع النفسية والسلوكية المتأصلة فى نفس الشخصية، إضافة إلى غيرة حياتية اعتكرها وامتنعها وهو فى غربته عن الوطن. ونظرة الطيب صالح للحياة تبين فى الشخصيات التى سوف نلقاها فى أكثر من عمل روائى أو قصصى رغم قلتها.

"ولعلنا نجد فى سفره وغربته كل الفائدة، حيث أتاحت له اعتبار أفكاره وإعادة النظر فى حصيلته ما توفر له من ذكريات فى موطنه السودان إبان سنوات الصبا والشباب"، "وفى معالجة الطيب صالح لتلك الذكريات التى أفاد منها فى نسج عالمه الروائى والقصصى، لم يتخذ طريق الاجترار أو التحسر على ما فات .. أو مناقشة سلبيات الواقع .. بل عمد إلى استقراء واستجلاء لدقائق الحياة فى بيئته البرية الوارفة الظليلة، بعطائنها الوافر ومواطنيها الطيبين" (راجع ما كتبه أحمد بشر الطيب، أحد أهم نقاد الطيب صالح، لمعرفة شبكة الجزيرة ٢٠٠٩/٢٤).

فى قصته "نخلة على الجدول" يتذكر الفلاح لحظات من حياته شاركت فيها النخلة، وما هو يتغلى عن جزء من حياته، وهو مضطر إلى ذلك اضطراراً، وكأنه يعترف أن عملية بيعها تمثل هزيمة قاسية فى معركة حياته.

إن العوالم الإنسانية التى تلتصق فى ذاكرة

قراء أدب الطيب صالح هى عوالم بشرية تتسم بالأسطورية، حيث إن البطل فى تعامله مع حاضره يستند إلى ميراث من الثقافة بما تمثله من عادات ومعتقدات وموروث شعبى وأساطير مأخوذة من البيئة السودانية، التى نبت فيها الطيب صالح نفسه، إنها ثقافة أبناء السودان الشمالى فى موسم الهجرة إلى الشمال. ثمة غموض يكتنف مصير البطل بعد الحكم عليه بسبع سنوات، فهو يعود إلى السودان، إلى بلده وناسه، ليتتبع حياة زوجته الأولى مع زوجها الثانى، وتكشف أمام الراوى معاناة افتقادها الزوج الأول، وهذه العلاقة شبه الأسطورية. يصف القاضى الإنجليزى مصطفى سعيد بقوله: "إنك يامستر مصطفى سعيد، رغم تفوقك العلمى، رجل غيبى، إن فى تكوينك الروحى بقعة مظلمة، لذلك فإنك قد بددت أنبل طاقة يمنحها الله للناس، طاقة الحب" (رواية موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٩٤).

إن أبطال الطيب صالح ذوو البشرة السمراء الداكنة، هم أفارقة يصطدمون عند الرحيل إلى الغرب بالاستخفاف والسخرية والإهانة والعنصرية التى عانى منها بطل موسم الهجرة إلى الشمال، ومن ثم كان النموذج المعاكس للنموذج المصرى، أو حتى النموذج الشامى، اللبنانى أو السورى، أو النموذج المغاربى.

إن العقدة تشدد هنا، ومبعث ذلك هو اللون الأسمر الداكن والطباع البسيطة التى تتسم بالفطرة والعفوية. إنها شخصيات خادعة للوهلة الأولى، يظن من يلتقى بها أنها تحيا حياة أخرى، جاءت من عالم آخر، هو بالفعل عالم أسطورى صوفى كما يبدو فى سلوك صاحبها. والطيب صالح يعطى لعلاقة الشرق بالغرب زغماً ثلاثى الأبعاد، لا ثنائى الأبعاد كما هو الحال فى كتابات طه حسين والحكيم ويحيى حقى ومحمد جبريل وبهاء طاهر وسليمان فياض وعبد الحكيم قاسم، ثمة صراع يعلن عن نفسه

متعددا التفوق الجنسي للرجل الأبيض ، ومن ثم تتخلق رموز خاصة بهذا العالم فى صورة عنف، يصل حد التصفية الجسدية لكل امرأة تقترب من مصطفى سعيد!

إذا اكتفينا بهذا الأمر فنحن أمام اعتناق بلا رابط لعنصرية أخرى، لكن الطبيب صالح يقدم أبطاله فى صورة إنسانية شفيفة تجعلنا- نحن القراء- نتعاطف معها .. سواء كنا شرقيين أم غربيين، وهو ما تلمسه على سبيل المثال فى "عرس الزين" و"مريود" وفى القصة القصيرة "أغنية حب".

لقد يمتزج الثقافة السودانية المحلية ناحية العالمية على يد الطبيب صالح، ومن ثم انفلتت شخصياته من النمطية إلى شخصيات شبه أسطورية، بما تحمل من غموض وتنوع رمزي، على الرغم من اشتماكها للواقع الفواح منها.

الغريب أن المرء حينما يتحدث عن هذه الشخصيات يستحضر شخصية الطبيب صالح ذاته، يستعيد تلك النبرة الصوتية التى تشدك تجاهه من أول مرة، ترغبك على محبة صاحبها الذى سرعان ما يربطك برابط إنسانى فى بساطته وتواضعه حد الضجل.. ثم تجد خفة ظله وحرصه على إطلاق نكاته الجميلة التى تلتف من جو المشاهدات والمداخلات الثقافية، ووجهات النظر المتباينة.

إن اختيار المكان الذى تتخلق فيه الأحداث المروية فى غالبية أعماله هى قرية ود حامد التى تمثل نموذجا لكل القرى السودانية القابعة فى شمال الوطن، والمطلّة على شط النيل، وهى تضاهى بلدته كرمكول، إنها نموذج لكل القرى المختلفة، مثل قرية ماكوندو لجاريا ماركيت، قرية يصب فيها المبدع تلك الذكريات المتبقية من عالم الطفولة وبداية شرخ الشباب، إضافة إلى ما سمعه وخبره من الآباء والأجداد، بل هى مزيج من الاثنين، إضافة إلى رؤية نقدية غير مسالمة لهذا الواقع، وطموح لا يخفى على المتلقى عبر مسألة مستمرة لتلك

النظم الاجتماعية والثقافية والسياسية، التى كان لها دور كبير فى جعل هذه القرية تعيش تخلفا مدنيا لا حضاريا، حيث تقع القرية فى منطقة حاضنة لحضارات قديمة مازالت آثارها قائمة، ليس على أرض الواقع فقط، بل بما تمثله من قيم وعادات ومأثور تراثى يعيد تشكيل نمط حياة سكان المنطقة، وعبر اصطدام مروع، دائما ما يأتى من الخارج ليهز ثوابتها ويبقى فيها شعاعا من روح التمرد.

ولعل النقد قد وجدوا ضالته فى الحديث عن النماذج البشرية التى تتسم بالعنف والحدة ورد الفعل المنعكس من رؤية الآخرين لهم. أكد الطبيب صالح فى أكثر من مناسبة أنه لولا حبه وحنينه للسودان الوطن لما أصبح كاتباً، إن الحنين إلى الوطن كان حافزه الأول للكتابة الإبداعية، فقد تصالح الطبيب مع تلك الازدواجية التى عاشها بين حنينه لوطنه الأم، وإقامته فى وطن التحقق والزواج والاستقرار، وهو ما جعله يرفع الأجواء المحلية إلى مستوى العالمية.

والطبيب صالح صاحب أسلوب شعري صوفى، تمثل فيه اللغة الفصحى السلسة قوامها الرئيسى، فبلغته تشبه نسيما رائعا فى يوم صيفى، تجرى اللغة الفصحى على سن قلمه مجرى النهر فى انبساطه واندفاعه، إنها لغة راوية لعطش من يريد الارتواء، لغة لا تعكرها شائبة، مرجع ذلك حفظه للقرآن الكريم، واجتهاده فى قراءة التراث، وبخاصة التراث الشعري الصوفى، لكننا نلمح أيضا نشعا للهجة العامية السودانية - تجرى على لسان شخصياته، ويرأها الطبيب صالح اشتقاقا لغويا من اللغة الفصحى الأم - إنها استحضار قائم وشاهد على الحنين إلى حياة الراوى الباكّة بين أهله وناسه، وكيفية التعرف إلى جماليتها، ومعرفة مواطن فتنتها وأثر جرسها الموسيقى على الأسماع، إن الحضور الفاعل للهجة السودانية، وهى جزء من مكون

رئيسى للشخصية السودانية ابنة البيئة الشعبية،  
تعلن بوضوح أنه ابن صالح لهذه البيئة، لقد أمسك  
الطيب صالح بهذه الوشيعة الغالية التي تجمعها  
بأبناء جلدته، وهى اللهجة التي ظل الطيب صالح  
يتحدث بها فى لقاءاته المتعددة فى وسائل الإعلام،  
وكانه لم يرحل عن السودان وعن أهله، وكأنه لا  
يتحدث اللغة الإنجليزية بطلاقة وإتقان أفضل من  
أبنائها.  
أذكر أنه ترأس إحدى ندوات الملتقى الأول  
للرواية العربية، كانت إدارته للندوة لافتة، وكلماته

تعبيراً عن إنسان عربى لم ينفصل عن موطنه الكبير،  
ولا عن مشكلاته، بدأ الرجل خجولاً لا يتعالى على  
الآخرين، يجرى الشعر على لسانه، تسعفه ذاكرة  
حافظة انتقائية، فضلاً عن خفة ظل أسرة للجميع،  
ورغم جفاف موضوع الندوة، إلا أن زحام الحضور  
جعلها أقرب إلى ندوة رئيسية أو ندوة افتتاح  
الملتقى! بدا كأنه ريان يناور حتى لا يشعر الركاب  
بتلك الأنواء التي تواجهها السفينة من حوارات  
عاصفة مستفزة، وخرجنا جميعاً، وقد أصبح لكل منا  
صديق رائع لنا معه ذكريات، هو الطيب صالح.

## قرية صغيرة عند منحنى النهر قراءة فى رواية «موسم الهجرة إلى الشمال»

فاطمة الصعدي<sup>(٣)</sup>

شاهدة على استهلال حياتنا، وإليها تعود البدايات:  
خطواتنا الأولى .. تجاربنا البرينة الشقية .. ألعابنا ..  
أسمارنا.. قللنا .. محاولتنا البسيطة لإثبات وجودنا  
فى تلك الدنيا؛ ولتلك الأمان رائحة لا تخطئها أنوفنا،  
وللريح فيها صوت لا يشبهه صوت آخر، إنه حفيف  
هامس ووشوشات تتسلل إلى الأذن كموسيقى الوجود  
الرائقة الصافية .

تبقى مفردات قرية (كرمكول) حية نابضة  
يستحضرها الطيب صالح فى أول مشاهد روايته: غرقت  
.. بيته .. النخلة السامقة فى وسط الدار .. حقول  
القمح .. دفاء العشيرة. هذه المفردات كلها تطمثنه  
إلى وجوده الراسخ فى هذه الدنيا لأنها جزء منه،  
أثرت فيه فكانت بمثابة الوشم الذى طبع على ذراعه،  
القرية مرادف للوجود عنده، فهو يستمد منها وجوده  
وكينونته، حيث كل شيء فيها يشع بالحياة، فيرسخ  
هويته ويحفظ حياته. ونرى ذلك فى النص الذى يصور  
فيه الطيب صالح حاله حين عودته إلى القرية الصغيرة  
عند منحنى النهر، بعد غيبة سبع سنوات:  
«عدت إلى أهلى يا ساداتى بعد غيبة طويلة، سبعة  
أعوام على وجه التحديد، كنت خلالها أتعلم فى أوروبا،

فى العام التاسع والعشرين من القرن الماضى، ولد  
الطيب محمد صالح أحمد فى إقليم (مروى) شمالى  
السودان بقرية (كرمكول) بالقرب من قرية (دبة  
الفقراء) وهى إحدى قرى قبيلة «الركابية» التى ينتسب  
إليها.

عاش الطيب صالح طفولته فى القرية التى شكلت  
ملامحه وطباعه، فتأثر بآيامه القديمة، وصباحات حياته  
الأولى؛ ويظهر هذا جليا فى روايته (موسم الهجرة إلى  
الشمال) الصادرة عام ١٩٦٩، والتى قوبلت بهفاوة  
شديدة، فقال عنها الناقد الفلسطينى «جبرا إبراهيم  
جبرا» وقت صدورها: «إنها أحسن رواية ظهرت فى  
الأدب العربى على الإطلاق»، وترجمت إلى أكثر من  
ثلاثين لغة، واختيرت بين أفضل مائة رواية عالمية.  
وللطيب صالح أعمال أخرى منها: (عرس الزين)  
(مريود) و(ضو البيت) و(دومة ود حامد) و(منسى)  
وغيرها.

تظل الجذور حية نابضة، تظل الأماكن الأولى أمامنا  
مهما ابتعدنا، فهى كامنة فىنا، تعيش داخلنا، ونحن  
إليها فنهرع بخطانا نحوها، وإذا ما عدنا إليها شعرنا أننا  
لم نتركها يوما ولم نغترب عنها ساعة؛ فالأماكن الأولى

(٣) أستاذة جامعية مصرية

وعن حضارته وأتمته ، فالنخلة مجاز للحضارة العربية، يقول: «ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة فى فناء دارنا، فعلمت أن الحياة لا تزال بغير. أنظر إلى جذعها القوى المعتدل وإلى عروقها الضاربة فى الأرض وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها فأحس بالطمأنينة. «إن الجملة فى المقطع الثانى من الفقرة السابقة جملة موسعة ممتدة، توسعت من خلال وحدات نحوية وصفية وتفسيرية، تستند إلى بنيتى المركب الوصفى والمركب الإضافى؛ إن طول الجمل فى هذا المقطع يوحى بأن الراوى يريد أن يستمتع بهذا المنظر الذى افتقده كثيرا، فهو يسترجع علاقته بالمكان من خلال التأمل فى مفرداته، وكأنه يطمئن نفسه، فالنخلة موجودة والجد موجود أيضا.

وفى نص آخر يكشف الطيب صالح سر ارتباطه بقريته وائتمانه إليها، فيصفها جغرافيا، ليرينا كيف أن النهر عندها يغير مساره، ونحس بذلك فى قوله: «وأنا كمالين البشر، أسير، أتحرّك بحكم العادة فى الغالب، فى قافلة طويلة تصعد وتزل، تحط وترحل ... قد يكون السير شاقا بالنهار، البوادي تترامى أمامنا كبحور ليس لها ساحل. تنصب عرقا، تهف حلوقنا من الظما ... ثم تغيب الشمس ويبرد الهواء وتأتلق ملايين النجوم فى السماء. نطعم ونشرب ... وإذا كان السراب أحيانا يخذلنا ... وإذا كانت رؤوسنا المحمومة بفعل الحر والعطش تفور أحيانا بأفكار لا أساس لها من الصحة، فلا جرم ... أشباح الليل تتبخر مع الفجر وحمى النهار تبرد مع نسيم الليل ... وهكذا كنت أقضى شهرين كل سنة فى القرية الصغيرة عند منحنى النيل، النهر بعد أن كان يجرى من الجنوب إلى الشمال، ينحنى فجأة فى زاوية تكاد تكون مستقيمة، ويجرى من الغرب إلى الشرق. المجرى هنا متسع وعميق، ووسط الماء جزر صغيرة مخضرة، تحوم عليها طيور بيضاء. وعلى الشاطئ غابات كثيفة من النخل والسواقي دائرة، ومكنة ماء من حين لآخر».

سأتوقف هنا عند الفعل «ينحنى» بما فيه من

تعلمت الكثير، وغاب عني الكثير؛ ولكن تلك قصة أخرى. المهم أننى عدت، وبى شوق عظيم إلى أهلى فى تلك القرية الصغيرة عند منحنى النيل. سبعة أعوام وأنا أحسن إليهم وأحلم بهم، ولما جئتهم كانت لحظة عجيبة أن وجدتنى حقيقة قائما بينهم. فرحوا بى، وضحوا حولى، ولم يمض وقت طويل حتى أحسست كأن ثلجا يذوب فى دخيلتى، فكاننى مقرر طلعت عليه الشمس. ذاك دفء الحياة فى العشرة فقدته زمنا فى بلاد تموت من البرد حياتها. تعودت أذنأى أصواتهم، وألفت عيائى أشكالهم من كثرة ما فكرت فيهم فى الغيبة، قام ببنى وبينهم شيء مثل الضباب أول وهلة رأيتهم، لكن الضباب راح، واستيقظت ثانى يوم وصولى فى فراشى الذى أعرفه، فى الغرفة التى تشهد جدرانها على تراث حياتى فى طفولتها مطلع الشباب؛ وأرخيت أذننى للريح..... لها فى بلدنا وشوشة مرحلة. صوت الريح وهى تمر بالنخل غيره وهى تمر بحقول القمح. وسمعت هديل القمري، ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة فى فناء دارنا، فعلمت أن الحياة لا تزال بغير. أنظر إلى جذعها القوى المعتدل وإلى عروقها الضاربة فى الأرض وإلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها، فأحس بالطمأنينة. أحسن أننى لست ريشة فى مهب الريح، ولكنى مثل تلك النخلة، مخلوق له أصل، له جذور، له هدف».

تأتى الجمل فى النص السابق سريعة متلاحقة، وكأنها معادل موضوعى لأشواق الراوى، فدقات قلبه سريعة تريد أن تحتوى هذا العالم الجنوبى الأثير الذى إليه ينتمى، فنجدته يقول: «... المهم أننى عدت»، وفى استخدام «إن» الناسخة المؤكدة، ما يجسد كيف نُسخ واقع من حال إلى حال، مثلما تنسخ «إن» شكل الجملة النحوى. وهكذا استعاد دفء العشرة حين وجد نفسه حقيقة بينهم، فكثيرا ما حن إليهم وحلم بهم، ولكنه الآن يراهم حقيقة قائمة بعدما كانوا أطيافا تزور فى غربته.

يقدم الطيب صالح مفردات القرية رموزا معبرة عنه



خضوع مع إجلال واحترام، وكأن الراوى ليس وحده هو الذى يجل هذه القرية الأثرية، وإنما النهر أيضا، ويجرى من الغرب إلى الشرق وكأنما الراوى هو النهر الذى أتى من الغرب إلى الشرق، وكأنه يرسم خطوط رحلة جديدة نسميها موسم الهجرة إلى الجنوب، ويبرر سبب ذلك قائلا: «إن المجرى هنا متسع وعميق، عميق عمق الوجود، عميق لأن جذورنا ضاربة فيه متفرعة فى أرجائه، لا يمكن أن تقتلع، لسنا ريشة فى مهب الريح، ولكن لنا أصل ولنا هدف».

ويستوقفنا فى هذا النص قوله: «... ووسط الماء جزر صغيرة مخضرة، تحوم عليها طيور بيضاء، وعلى الشاطئ غابات كثيفة من النخل، والسواقي دائرية، ومكنة ماء من حين لآخر». إن هذه الجزر الصغيرة المخضرة ما هى إلا أعلامنا .. مدننا الفاضلة التى طالما حلمنا بها وما زلنا نحلم بوجودها، تسكنها الطمانينة والأمن وتحوم طيور بيضاء تدل على نبل الأهداف وصفاتها، ويدعم هذه الأحلام والجزر الخضراء أصل عميق راسخ فى الأرض وفروعه فى السماء، ويدل هذا على أن الحضارة العربية ما زالت تعطي، والشرق ما زال يؤثر، وتأتيه من الغرب مكنة ماء من حين لآخر، ومكنة الماء هذه هى تلك العقول العائدة من الشمال إلى الجنوب كما يمثلها فى الرواية الراوى المتماهى مع شخصية البطل: «مصطفى سعيد».

ولعل فى اختيار اسم شخصية البطل دلالة واضحة فى أن اختيار الشخص لمهمة الدراسة فى الغرب كأنما هى (اصطفاء) له من بين البشر، ولا يأتى اسم الوالد: «سعيد» اعتباطا، فالجذور يسعدنا أن تزدهر الفروع، أى أن الآباء يسعدهم أن ينتج الأبناء حين يسافرون للدراسة وطلب العلم، فيعودون ليقدموا لجذورهم زادا جديدا ومتجددا يضاف إلى الرصيد القديم.

علّمت القرية الصغيرة القابعة عند منحى النهر الطبيب صالح، أن الحياة تعطي بيد وتأخذ باليد الأخرى، وهذا هو ما نراه فى النص التالى:

«بدأت أعيد صلتى بالناس والأشياء فى القرية. كنت

سعيدا تلك الأيام، كطفل يرى وجهه فى المرأة لأول مرة ... جبت البلد طولا وعرضا معزيا ومهنيا. ويوما ذهبت إلى مكاني الأثير، عند جذع شجرة طلع على ضفة النهر. كم عدد الساعات التى قضيتها فى طفولتى تحت تلك الشجرة أرمى الصحارة فى النهر، وأحلم ويشرد خيالى فى الأفق البعيد، أسمع أئين السواقي على النهر، وتصاحب الناس فى الحقول، وخوار ثور أو نهيق حمار. وكان الحظ يسعدنى أحيانا فتمر الباهرة أمامى صاعدة أو نازلة. من مكاني تحت الشجرة، رأيت البلد يتغير فى ببطء. راحت السواقي، وقامت على ضفة النيل طلمبات لضخ الماء، كل مكنة تأتي بعمل مئة ساعة. ورأيت الضفة تتقهقر عاما بعد عام أمام لطحات الماء، وفى جانب آخر يتقهقر الماء أمامها. وكانت تخطر فى ذهني أحيانا أفكار غريبة. كنت أفكر وأنا أرى الشاطئ يضيق فى مكان ويتسع فى مكان، أن ذلك شأن الحياة ... تعطى بيد وتأخذ باليد الأخرى. أدرك هذه الحكمة إذ إن عضلاتي تحت جلدي مرنة مطواعة وقلبي متفائل، إنني أريد أن أخذ حقي من الحياة عنوة، أريد أن أعطي بسفاه، أريد أن يفيض الحب من قلبي فينبع ويثمر. ثمة آفاق كثيرة لابد أن تزار، ثمة ثمار يجب أن تقطف، كتب كثيرة تقرأ وصفحات بيضاء فى سجل العمر ساكنب فيها جملا واضحة بغط جريء. وأنظر إلى النهر، بدأ مأوه يريد بالطمى - لابد أن المطر هطل فى هضاب الحبشة - وإلى الرجال، قاماتهم متكنة على المحاربي أو منحنية على المعاول. وتمتلئ عيناي بالحقول المنبسطة كراحة اليد إلى طرف الصحراء حيث تقوم البيوت. أسمع طائرا يغرد أو كلبا ينبع، أو صوت فأس فى الحطاب - وأحس بالاستقرار - أحس أنني منهم، وأنتى مستمر ومتكامل. لا لست أنا الحجر يلقى فى الماء، لكننى البذرة تبذر فى الحقل».

وإذا كانت الهجرة إلى الشمال قد أعطت خبرات ورؤى جديدة وبعض المرونة فى الأفكار، فإنها حتما تأخذ كما أعطت. لكن الراوى يؤكد أن الأخذ والعطاء بالنسبة له حالة ذهنية فقط، إذ إن عضلاته تحت جلده

لغة الطيب صالح لها أنساق تميزها، وتجعلها مغايرة  
مختلفة، فهي لغة لها رائحة ولون وحركة، هي صورة لها  
إطارها .. لها مدلولاتها .. لها حقولها الدلالية الموحية.  
إن استعمال الطيب صالح لعلاماته اللسانية يأتي محققاً  
لأبعادها الثلاثة: الدال والمدلول والمرجع. الدال يوظف  
الصور لتقوم بدور المدلول الذي ربما يختلف أو يتفق  
معه، ويحيلنا إلى المرجع. إن طريقته في استعمال  
اللغة تقدم لنا رؤية خاصة جداً لهذا العالم الجنوبي،  
الذي ربما لا نستطيع أن نحيط بسائر مفرداته.

مرنة مطواعة وهو يطمئن إلى أن النهر يفيض ويتجدد  
بفعل هذا المدد، الذي يأتي له من الجنوب، فالنهر يزيد  
بفعل مطر يهطل في هضاب الحبشة، الجنوب يعطى  
لأن رجاله قاماتهم متكئة على المحاريث ومنحنية على  
المعاول، والحقول مترامية مثمرة. أنت جنوبي لأنك  
مستمر ومتكامل رغم ما يمر بك من أحداث، فالجنوبي  
ليس حجراً يلقي في الماء، وإنما هو بذرة تبتذر في  
الحقل لتكون ساق نبات سامقة، وحياة متجددة، تضيف  
إلى العالم حيوات أخرى جديدة بأن تعاش.

## لوحة الفسيفساء أو الكرنفال قراءة نقدية في مجموعة «عكس الريح» ليوسف أبو رية

محمد علي سلامة<sup>(٢)</sup>

متداخلة ومتقابلة ومتقاطعة، ومتنافرة أحيانا، مما يجعله أشبه بلوحة الفسيفساء التي يصنعها فنان ماهر بقطع مختلفة تشكل قطعة موزاييك متكاملة، تعطى منظرا جميلا للرأى بالرغم من أن مكوناتها مختلفة . وكانت هذه الصيغة تعبيراً عن انقلاب كامل في الرؤى النقدية لجوليا كريستيفا ومجموعة من النقاد، على رأسهم أستاذها رولان بارت الذي كان قد وجهها في البداية إلى قراءة باختين وأعماله، وكذلك رفاقها في جماعة «تل» البنوية، الذين وجهوها إلى النصية ثم التناسية التي نظن أنها فتحت الباب أيضا لرؤى جديدة حول التلقي والنقد الثقافي، بالإضافة إلى عالمها الواسع من العلاماتية .

ومع التأكيد بأننا لسنا في مجال المقارنة بين يوسف أبي رية ودوستوفسكي، أو محاولة إلصاق هذا بذلك، مع أن هذا ليس بممكن، وقد سبق أن قرن سيد النساج عبد الرحمن الخميسي بجوجول، إلا أننا نحاول الدخول إلى عالم أبي رية القصصي من خلال مجموعة: «عكس الريح» التي يصنع منها عالما احتفاليا أو كرنفالا متعدد الأصوات والحوارات المتنافرة المتداخلة، خاصة إذا قرأنا المجموعة كلبه

حينما قرأت مجموعة «عكس الريح» القصصية للكاتب يوسف أبي رية، قفز إلى ذهني ما قاله ميخائيل باختين عن شعرية دوستوفسكي، حيث عزاها إلى ذلك الكرنفال الذي يصنعه في أعماله الروائية، إذ يرى أن «دوستوفسكي يقوم بمهمة بناء عالم متعدد الأصوات، إلى جانب تحطيم الأشكال القائمة للرواية الأوروبية المونولوجية المتجانسة في الأصل»<sup>(١)</sup>، ويستند باختين في ذلك إلى رأى جروسمان في إبداع هذا الروائي العظيم الذي يرى أن «خاصية نظرية الإبداع الفني عند دوستوفسكي بالضغط في خرق الوحدة العضوية للمادة التي يتطلبها قانون اعتيادي، كذلك في توحيد أكثر العناصر اختلافا عن بعضها وعدم انسجام فيما بينها في وحدة البنية الروائية، بكلمة، في خرق النسيج الموحد والمتكامل للعمل الأدبي»<sup>(٢)</sup>.

هذا الذي أفادت منه جوليا كريستيفا في إطلاقها لمصطلح التناس، حين أرادت أن تضع ملامح للنص مختلفة عن تلك الأطروحات التي سبقتها، ومفيدة منها في الوقت ذاته، وجعلته، أي النص، عبارة عن تقاطعات من نصوص مختلفة، ماضية وحاضرة،

(٢) أستاذ جامعي مصري.

أو باعتبارها وحدة قصصية متكاملة، يربط بينها خيط قوى يتمثل في أسلوب سردى متميز يجمع بين بساطة الحكى، وإتقان الحكى القصصى الذى يفرض على قارئ المجموعة أن يعيش فيها من أولها إلى آخرها، وأظن أن دليلى فى ذلك ما صنعه الكاتب نفسه حيث اختار للمجموعة كلها عنوان آخر قصة وهى: «عكس الريح».

### البداية مع العنوان :

بالرغم من أن الكاتب قسم مجموعته إلى ثلاثة أقسام، ينتظم القسمين الأولين تاريخ واحد هو ١٩٨٥ يدل على أنه أبدعهما فى أوقات متقاربة، وقد تغرى القارئ بأن يتصور أنها مشروع رواية ذات فصول، إلا أنها لم تكن كذلك، حيث يأتى القسم الثالث مختلف التواريخ ومتباعدها ما بين ٧٦، ٨٢، ٨٤ وما ينتظم العمل كالية هو أسلوب السرد الذى أعده بطل المجموعة كلها، حيث تمكن من خلاله أن يقارب بين الأحداث وأن يصنع هذه اللوحة الجميلة، التى تبرز فيها الملفوظات المتعددة؛ القديمة والجديدة، التاريخية والآنية؛ .. وهكذا.

وقد اختار الكاتب عنوان آخر قصة «عكس الريح» وجعله عنوانا للمجموعة كلها، وتذكر هنا قول مارك أنجينو عن الرمز باعتباره وقية أبستمية ذات دلالات «ذلك الاستخدام الاستعارى الذى يجد فى كل إنتاجية دالة المقابلة السوسيرية لغة / قول»<sup>(٣)</sup>، ذلك أن هذا العنوان يحمل المستويين اللغوى والقولى، والكتابى والشفاهى، فهو يجرى على ألسنة الناس وأحيانا بصيغة أخرى «ضد التيار»، ويحمل هذا الرمز فى طبيعته واقعا يعايشه الناس وهو الاختلال الواضح بين الأمنيات والحقيقة، أو بين الحلم والواقع اللذين غالبا ما يتناقضان.

والحقيقة أن كل قصص المجموعة تجرى هذا المجرى؛ ففي القصة الأولى بينما يمتنى الطفل قضاء وقت ممتع مع أقرانه وأقاربه القادمين من المدينة

إلى القرية، وبعد العدة لذلك، إذ به يتعرض لوقوع براد الشاى عليه فيصاب بلسعة النار (وهو عنوان القصة)، ومن ثم تنقلب حياته إلى ألم ومعاناة. ويجرى الأمر نفسه فى قصة: «وسوسة»، حيث تراود نفس الفتى رغبة فى قتل زوجة أبيه، وبعدما يضع السم فى قطعة الجبن لتأكلها إذ بها تفسد بالإجبار فى فمه، ويتركها الكاتب لتخيل ما حدث دون تحديد، ليضعنا أمام كل الاحتمالات، ولا يعل المشكل إلا أن نعود إلى العنوان وهو: «وسوسة»، أى أننا أمام مجرد تفكير داخلى يعانى منه المروى عنه وهو الطفل، والذى لابد أن تمنعه هذه النهاية المتخيلة من الإقدام على تنفيذ ما توسوس به نفسه.

ونعبر إلى: «ظل الرجل» الذى يحمل فى طبيعته القول واللغة بالتعبير السوسيرى، حيث يتردد على ألسنة العامة والناس، ويعبر عن موروث شعبى تقليدى باعتبار الرجل حماية للمرأة، ومهما كانت صفات الرجل فإن المرأة فى رحابه أكثر أمنا من عدم وجوده، حتى ولو كانت غيبته تمثل راحة لها، مع كل ما يمثله الواقع من تناقض. وهذه الفكرة تتناقض مع القصة التالية بدءا من عنوانها: «أرض الغربة»، فها هى المرأة قد ذهبت إلى بيت الرجل الذى ظلت تلح على أولادها طوال القصة السابقة عليها أن يقنعوه بأن يأخذهم جميعا، هى وهم، إلى الغربة، متمنية الأمان فى ظله، وإذا بالقصة تنتهى إلى واقع مؤلم، يتمثل فى تلك العلة الساخنة التى أذهبتا فى غيبوبة لم تفلح معها وسائل العلاج التقليدى حتى نظن أنها ماتت .

كان لابد لهذا كله أن ينتهى بالسقوط على الأرض، وهو عنوان القصة الأخيرة فى هذا القسم، والرمز دال حيث الأرض تمثل الجذب إلى أسفل، وهو يقارب الرذيلة التى وقع فيها الشاب مع زوجة أبيه، والمعاكسة هنا فى أن الخطيئة التى وقع فيها قد تؤدى إلى باطن الأرض وليس فوقها؛ لأن الجزء التقليدى فى مثل هذه الحالات هو القتل .

تأتي عناوين قصص القسم الثاني دالة على ما يمكن أن ينتهي إليه الحدث في القصة، وهنا مفاجأة من الكاتب الذي اعتدنا منه مفارقة العنوان للحدث، فإذا به في هذا الجزء أو القسم يشير لنا بالعنوان عما يحتمل أن تصل إليه الأحداث؛ ففي القصة الأولى: «آخر الليل» تقول بطله القصة الراوي: «تعال بعد المغرب»، مغرية إياه بانتهائها من خياطة بيجامته الجديدة للعبد، وقدم الكاتب لذلك بمقدمات تشير إلى المحتمل حدوثه. وفي القصة الثانية: «حب الزعيم» التي تحكي عن استقبال أعد من القرية ومدرستها لاستقبال قطار الزعيم، الذي سيمر على القرية في طريقه إلى «المدينة البعيدة التي انتصرت يوماً على عدو أراد احتلال الوطن»<sup>(٤)</sup>، وهو يتركها مفتوحة الاحتمالات لنحاول تحرقها بأنفسنا هل هي بورسعيد أم السويس؟ وإن كانت الثانية أقرب إلى الاحتمال لقربيتها من مدينة الكاتب، وإن كانت نهايتها دالة على المعنى الذي كما يقولون في بطن الشاعر، حيث انتهت القصة بموت الفرصة التي كان يركبها «ابن غنى» ويتراقص بها في الاحتفال، ربما لنصل إلى المعنى المقصود وهو أن حب الزعيم كانت نهايته مأساوية. وفي القصة الثالثة: «النافذة» يعود الكاتب إلى المفارقة، حيث تشير النافذة إلى الضوء وإلى استطلاع الحياة، فإذا به يجعلها نافذة لرؤية الموت ونهاية الإنسان. وفي آخر قصة من هذا القسم: «اقتحام الدار» نجهدا معبرة عن الحدث والنتيجة. ويعود الكاتب في القسم الثالث إلى المفارقة، ففي القصة الأولى وهي بعنوان: «الملك»، يعرض علينا صورة امرأة ملائكية تنتهي بصورة شيطانية تلوكها الألسنة، بل إن زوجها يتهمها في شرفها. ثم تأتي بعدها: «السجين» الذي خرج من السجن، ولكنه لم يفارقه بل ظل أسير المراقب. الذي يمر عليه للتوقيع على المراقبة. ويتبعها بـ «حلم أبو عطية القديم» الذي لم يتحقق ولا أمل له في التحقق، ثم تلا ذلك قصتان يكون عنوانهما دالا عليهما وليس

معبراً عن مفارقة، وهما: «في العراء» التي تعبر بصدق عن العيش في العراء حتى في البيت الذي انهار في النهاية، ثم «العقاب» التي يستعرض فيها صورة من العقاب العسكري الذي يتخطى كل الحدود الآدمية الإنسانية، نتيجة استغلال السلطة استغلالاً سيئاً.

وأخيراً، تنتهي المجموعة بالقصة التي يحمل عنوانها عنوان المجموعة كلها، وهي: «عكس الريح»، والمعبرة عن تعارض الحلم مع الواقع، فبينما يتمنى البطل الخروج من الحياة الميري شديدة الصرامة إلى حياة مدنية يتفلسف فيها الحرية، إذا بأمر عسكري آخر يبقى الحال على ما هو عليه.

### مكونات اللوحة التناسية في «عكس الريح»:

لقد انتهيت في بحث لي عن «المفاهيم العامة للتناس» إلى أنها تتمثل في: (١) التداخل، (٢) التحويل، (٣) الإلتجائية، وأوضحت أن التداخل «يشمل تداخل النصوص مهما كان نوعها: خطاب مجتمع، وخطاب تاريخ، ويشير لفظ المجتمع إلى كل الملفوظات وأنواع الخطاب السائدة وقت كتابة النص، كما يشير التاريخ إلى النصوص من أزمان مختلفة سبقت عصر إنشاء النص، أي يصبح بمفهوم جوليا كريستيفا فسيفاء أو موزاييك، تتقاطع فيه شواهد متعددة لتولد نصاً جديداً»<sup>(٥)</sup>.

ويتجلى ذلك بوضوح في مجموعة «عكس الريح»، حيث يتداخل عدد من الملفوظات، فالملفوظ الشعبي منثور في معظم قصصها، ففي القصة الأولى: «يسمونها لنا كتابات حجرة الجلوس، ونجتمع فوقها لنلعب «جمال المالح» و«أمك في العش»، وسأقف فوقها لأقعد لهم خالتي وهي تمشي بسميتها كبطة مزغطة»<sup>(٦)</sup>، نرى هذه الألعاب الشعبية التي كان يؤديها الأولاد في القرية لشغل أوقاتهم حينما لم يكونوا يملكون أدوات تسلية أو ترفيه، حتى في

مسألة تقليد حالته يضرب المثل الشعبي الذي يستخدم في مثل هذه الحالات .

وفي القصة الثانية نجد أم الملك تطرح فكرة العلاج الشعبي للحررق: «في الصبح بدرى قبل ما أجمع جينة جماعة «مكاوي»، أطلع إلى الزرع القريب وأجمع له الندى من الأوراق؛ فهو ينفع في علاج الحررق»<sup>(٩)</sup> بل يزداد وضوحاً في القصة الثالثة: «وسوسة» حيث تقول القصة: «ورأيته وهي تدعو الشيخ، الذي قعد في الصالة، أمامه الكتاب الأصفر القديم، واضعاً بين صفحاته منديل أبي، ويردد بلا انقطاع التراتيل الغامضة التي تزلزل القلب وتستحضر الجن المختبئ في جدران البيت، ينهي تراتيله بعد غياب طويل، وراء عين مغمضة لا ترى ديناناً، وترى العوالم المجهولة التي يسكنها الجن القادر على نقل الرجل من مكانه حتى لو كان في آخر الدنيا، يغمس الشيخ قصبته في العبر الأحمر، ليغريش كلاماً مهوشاً على الورقة الصغيرة. ومن حقيبة الجلد المهترئة يفرج الغرقة التي يلفها على هيئة حواية، وأرى أمي وهي تعفر لها تحت عتبة الباب؛ حتى إذا مر أبي من فوقها فلا يعود إلى امرأته القديمة أبداً، ويظل معنا في دارنا، يرعانا ويحافظ على عاداته التي تعمي الدار»<sup>(١٠)</sup>. وحتى عنوان القصة الرابعة: «ظل الرجل» يعبر عن مفهوم شعبي يعد الرجل ظلاً تحتمي فيه المرأة، وهو يتردد دائماً في حالات الخلاف التي قد تنذر بالفصل بين الزوجين، وفيها أيضاً يشير الراوي إلى استخدام أمه كل الوصفات البلدية التي تستخدم في علاج الجروح: من قطرات الندى، ومرة تحرق عليها ليف النخيل، ومرة تدهنها بمرهم أحمر بلون النار.. وهكذا .

وإذا توقفنا عند هذا المثال لتحديد، دون الاستطراء في ذكر النقول والشواهد من المجموعة، فنستجد نموذجاً من التناص دالاً وفصلاً في إنتاج النص من التداخل أو التقاطع والتنافر في الوقت نفسه، فهذا التداخل النصي مع الموروثات الشعبية لا بغرض

استدعائها أو إقراءها، بل يمكن أن نعدّها كما يقول صبري حافظ: «فللتناص إذن بؤرة مزدوجة، إنه يلفت نظرنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص، لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص ، كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه وفرض مغاليق نظامه الإشاري، ازدواج البؤرة هنا هو الذي لا يجعل التناص نوعاً من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التي تجعله احتمالاً وإمكانية داخل ثقافة ما، والتي تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له»<sup>(١١)</sup>.

ففي هذا المجال ينجح أبو رية في طرح الثقافة الشعبية المكونة لثقافة المجتمع المروي عنه، ويعطينا لمحة عن البؤرة المزدوجة للتناص، وكذلك إلى اعتبار هذه النصوص مكونات لشفرة خاصة تساعدنا في فهم النص الذي نتعامل معه، وكذلك المساهمة في البناء الاستطرادي لثقافة ما، وإذا أضفنا إلى ذلك الصراع والتنافر، أو كما يشير صبري حافظ: «فالمجال التناصي مجال حوارى، وكل حوار ينطوي على قدر كبير من الصراع؛ ذلك لأن النص ينجح أو يتحقق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة في مجاله التناصي وتدميرها في نفس الوقت»<sup>(١٢)</sup>، وأنا أعتقد أن يوسف أباً رية يفعل هذا مع الموروث الشعبي الذي يتناصى معه، فهو ينقله ولكنه يحاول تدمير المعتقد فيه، إذ إنه في داخل هذا السياق يتضح فقدانه لأثره فلم تفلح هذه المحاولات، وإن أفلحت فإنها جاءت بنتيجة عكسية، فقد ذاقَت المرأة الهوان نتيجة لانتقالها إلى الإقامة مع الرجل الذي ظلت تؤدي هذه الطقوس من أجله، ومن هنا ينتج المجال الإشاري الجديد للنص .

وأظن أن مشهد البصلة في آخر قصة «أرض الغربة» يكرس هذا المعنى الذي ذهبت إليه، وهو إيراد المأثورات أو التقاليد بهدف فنيها: «فجري نحو حجرة الفرن، وأحضر البصلة، فركها على ركبتي، ثم قربها من أنف أمه التي انتفضت فجأة، ثم سقطت مرة أخرى في الغيبوبة»<sup>(١١)</sup>، وكأنه يشير إلى أن هذه الوسائل الشعبية القديمة لم تعد تفلح في معالجة الأمور الناتجة من قسوة الحياة المعيشية، وإشارة إلى ضرورة البحث عن بديل معاصر يلائم هذه الحياة الجديدة بكل تجلياتها.

ويكرس الكاتب أيضا تناصه ورسم لوحته الكرنفالية بهذه الملفوظات التي تجمع بين المأثور الديني والثقافي، وكذلك الشعبي، مثل عبارة: «وتشكو إلى ربها قلة حيلتها»<sup>(١٢)</sup> في قصة «وسوسة»، وفي القصة نفسها: «نام نامت عليك حطة. وتردد بصوتها اللاذع: دلح عيال»<sup>(١٣)</sup>.

ثم في القصة التالية: «ظل الرجل»: «ما على الرسول إلا البلاغ»<sup>(١٤)</sup>، وفي القصة نفسها: «فليمش على حل شعره»<sup>(١٥)</sup>، وهكذا عبر أسلوبه السردى المتميز الذي يضمه هذه الملفوظات في نسج متلاحم، قاصدا إحداث نوع من المفارقة (مفارقة الموقف بتعبير سيزا قاسم وسامية محرز في بحثيهما عن المفارقة، الأولى في مجلة فصول، والثانية في مجلة ألف)، أو يحدث نوعا من الجوارية بتعبير باحثين عن دستوفسكي، حيث تظهر براعة القاص في تكوين هذا النسج الجديد أو النص الجديد. يتداخل كل ذلك ويتقاطع مع أحداث الحياة المعيشة التي يبرع النص في طرحها بكل تجلياتها الصلوة والمرة، آمالها وآلامها، والتي نجدتها تتوارد عبر قصص المجموعة، فالقصة الأولى «لسعة النار» تجد بها صورة واضحة ودقيقة عما يحدث في بيت من بيوت القرية حين تستعد لاستقبال ضيوف أعزاء، ولا يقف هذا عند الاستعداد المادي من إعداد وإجبات الضيافة، بل يمتد إلى الاستعداد النفسي كما يحدث

مع الراوي، ثم الأمانى بزيارة مبهجة ولكنها تنتهي نهاية مؤلمة.

ويستطرد القاص في سرد تفاصيل هذه الحياة المعيشية، بأسلوب سردي بديع وإن كان بسيطا، يقترب به كثيرا من أسلوب حكي الحكايات الشعبية التي تعتمد على الإمتاع بالتفاصيل البسيطة والدقيقة في آن واحد، كما نرى في «أم الملك»، ويظهر بوضوح أكثر في القصة الثالثة «وسوسة» التي تدخلنا في دقائق الحياة داخل بيت من بيوت القرية بكل تفاصيلها، وكذلك في أول قصة من قصص القسم الثاني «آخر الليل»، والثالثة في هذا القسم وهي «النافذة» التي تصف مشهدا قلما نجده عند قاص من قصاصينا، من خلال مشهد موت أحد الأولاد وحرص الآخرين من أقرانه على متابعة الأحداث، ويكرسه في القصة التالية له «اقتحام الدار» التي تهوم بنا في أجواء القيل والقال والشائعات والعقائق.

ويستمر القاص في طرح هذه الصور المختلفة عن جوانب الحياة في القسم الثالث، كما في «الملاك» و«السجين»، ففي الأولى نجد نموذجا ثانيا للقبل والقال الذي رأيناه في «اقتحام الدار»، وإذا كان الحديث في «اقتحام الدار» له جذور حيث البنت وعبد أخوها ليسا فوق الشبهات، فإنه هنا في «الملاك» ليس له أصول، وربما يكون ناتجا عن خيبة الأمل في القرب من هذا الملك فيكون رد الفعل تشويها، وفي «السجين» نجد لمحة أخرى من الصراع الدائر بين الأمانى والواقع كما رأيناه في قصص القسم الأول، وخاصة في «ظل الرجل» و«أرض الغربة». هذا الإبداع القصصي يمكن أن يردنا إلى ما قاله جابر عصفور عن نصوص الإحياء، التي يرى أنها أقرب إلى نصوص القراءة التي وصفها رولان بارت بأنها نصوص تقليدية تقرأ نفسها بنفسها، وتؤدي دورها بوصفها نموذجا لكل ما تجاوزه عالمنا، وقد نظر بارت إلى نصوص القراءة بوصفها نقيص نصوص الكتابة التي تفرض علينا النظر إلى طبيعة اللغة نفسها، وليس إلى

بعض تدخلا يصعب الفصل بينه، والجمل بين الأقواس الصغيرة، والأسماء بين الأقواس الكبيرة وما بينهما من فراغات كتابية معبر عنها بنقطتين أفقيتين، ينتج مراحا من المدلولات التي تشير إليها هذه الدوال، وإذا كان الدوال آلة لصنع الطوب فإنه في الوقت نفسه يشير إلى الحياة بكل مشتملاتها، وكثيرا ما يستخدم الناس تعبير «دولاب الحياة» للتعبير عن حركة الحياة وفي الوقت نفسه مكوناتها المختزنة والمتنوعة، وإذا كانت مهنة المروى عنه هي صنع الطوب من هذا الطين فإن سيمياءها تشير إلى طبيعة خلق الإنسان المخلوق من هذا الطين أيضا، ومن ثم يمكن أن تلحم تناسا عميقا من الملفوظ الديني المتمثل في القرآن الكريم الذي يشير مرارا وتكرارا إلى خلق الإنسان في الأصل من الطين، ومن ثم يصبح لزاما عليه أن يرضى بما لم ترض نفسه به، لأن هذا واقع.

وهذا يقودنا إلى الحديث عن الممارسات الدينية باعتبارها أحد مكونات النص الذي نحن بصدد، ففي القسم الأول كثير من الحديث عن الممارسات الدينية للأب، حيث التزامه بالصلوات في أوقاتها حتى الفجر لا يتأخر عنه، وبالرغم من هذا فإننا نلمح عدة أمور في هذا، إذ يقرن الكاتب بين هذه الممارسات والسلطة الأبوية، حيث يفرض الأب على أبنائه إقامة الصلوات حتى وإن كانوا لاهين عن معناها الحقيقي حيث يؤذونها طاعة له أو خوفا «وسؤاله الصارم لنا عن صلاة الصبح، ونمدد أمامه أنا وأخي - حصرية الصلاة، ونصلى متمثلين كارهين الماء البارد، صلاة خضوع للأب الجالس بقميصه الأبيض وصداؤه وعمامة المحبوك على رأسه الصغير»<sup>(18)</sup>.

هكذا تنطق هذه الكلمات بإشاراتها أو هذه الدوال بمدلولاتها الموحية برؤية محددة في كثير من حالات أداء العبادات دون معناها الحقيقي، بل لمجرد تقليد أو نتيجة خوف من سلطة قاهرة، فهذا الأب الذي يلزم تماما بعباداته لا يطبق آثارها في ممارسات حياته

عالم واقعي مقدور من خلال اللغة، فتورطنا في نشاط خطر يهيج نعيد فيه خلق العالم في الآن، ومع حركة النصوص المتناسقة كلما مضينا في ملاحظة عناصرها الخلفية، وإذا كانت نصوص القراءة تعتمد على علاقة ثابتة بين الدال والمدلول، فإن نصوص الكتابة لا تعرف شيئا ثابتا، وتتأبى على النقلة اليسيرة من الدال إلى المدلول، فتنطق منفحة على مراح الدوال، متوتبة بحركة الشفرات التي تناسق بها مع غيرها، والتي نستعين بما ندركه منها على تحديد بعض ما تقتضيه من معانيها»<sup>(19)</sup>.

إن نص أبي رية في مجموعته هذه أقرب إلى هذا القول الذي يشعرنا بأنه نص قرائي بجانب أنه كتابي، ومن ثم تصبح له القدرة على أن يبعث فينا نشاطا يهيجنا نعيد فيه خلق العالم في الآن بتعبير جابر عصفور. ويدفعنا إلى البحث في مدركاتنا في أثناء عملية القراءة لتحديد بعض ما تقتضيه من معانيه، خاصة إذا كانت تتداخل معها ملفوظات الحياة الاجتماعية التي تتكرر عبر قصص المجموعة، وأضرب مثلا دالا لذلك ورد في قصة حلم «أبو عطية» القديم، وهي من قصص القسم الثالث في مجموعة «عكس الريح» حيث يقول النص: «قالها لنفسه كثيرا، غدا ينفرج الحال»، وحين قالوا له أول مرة: «مبروك» .. كان سعيدا، ولما دخل على (نعمات) الشاحبة المرهقة قالت: بنت يا «أبو عطية» .. كان سعيدا، وأرضى نفسه غير الراضية «كله من عند الله»، لكن العين لا ترعش حين تتحرك أمامها الأصابع، تظل على حملقتها الجامدة عند تحولها من الظلمة إلى النور الباهر .. عرف أنها عمياء. حزلت (نعمات) الجاحدة، أما هو في باطنه فكان راضيا، يجمع التراب الناعم، ويحمل صفائح الماء ليليله، يقدمه يلوكة، ثم ينقيه من الطوب الدقيق، ليرفقه - بعد ذلك - إلى (الدولاب) كتلا صغيرة ... فيدور به وبين أصابعه تشكل (المتارد، والأباريق، والمواجير)<sup>(20)</sup>.

هذا النسيج من المقول والمكتوب المتداخل في



اليومية، ويظهر ذلك بوضوح في موقفه مع أم الراوى التى ظل يضربها بقسوة أقضت إلى الإغماء التام فى قصة «أرض الغربة».

ولعل قصة «السقوط على الأرض» توحى بهذا المشهد المفارقة إن صح التعبير، أو الذى يعبر عن التناقض الحاد، فقد اتخذت صلاة الفجر عند الأب فرصة للخيانة والزديلة: «واقترن عندي أذان الفجر، وأصوات العجوز فى المرحاض، ودفق ماء الوضوء على ذراعيه العجفاوين، بغطوها الحريص وبأنفاس عطرها، ويتهيج الدم فى عروقي»<sup>(٣١)</sup>، ولا يكتفى الكاتب بهذا التعبير المتوارى بل يفصح عن الفعل بوضوح وصرامة تامة بعد ذلك: «ولكن أذان الفجر ينطلق، وأصوات المرحاض، ودفق الماء، فأسمع خطوها الصدر، وأشم رائحة عطرها، وتأتى بأصواتها اللاهثة تقترب، وترفع جانب الوسادة، وتسعى يدها على جبهتى وعلى جانبي الرقبة وحول الأذن، وتلك أزارار القميص، وأحس يدها المتوترة المبلولة فوق شعر الصدر وأ... أنفاس وأفتعل النوم»<sup>(٣٢)</sup>. وربما كان هذه الإفصاح ضرورياً لأنه المشهد الذى تنكشف فيه الحقيقة وتظهر فيه الخيانة، ويكشف العجوز أمرهما، ويثور وينفذ بيده العقاب، ويأتى بأولاده الآخرين إخوان الراوى ليشهدوا الموقف وليساعدوا فى تنفيذ العقاب.

فإذا انتقلنا إلى الحديث عن المكان باعتباره عنصراً فعالاً فى قصص أبى رية، فسنجد تعانقا بين القرية والمدينة، وإذا كانت القرية تأتى فى صورة الضوء من القس فإن المدينة تأتى من وراء حجاب، ومع ذلك فإن لها حضوراً فى خلفية الأحداث.

فالقرية هنا تسيطر على المشهد؛ ولذلك تأتى بكل توابعها، وهى ما يعرف بالقرية، وكل مشاهد الحياة فيها مصورة بدقة، وبأسلوب يعبر عن معاشة حقيقية لواقع أهلها حتى فى مجالسهم البسيطة أو فى الأحداث التى قد تبدو هامشية جداً، وأضرب مثالا واحداً معبراً من قصة «النافذة»: «... وابن عزيزة هو وحيد أمه التى تعاون زوجات أخى فى عمل الدار، تملأ

الجرار والأزيار بالماء، وتذهب بالحب إلى الطاحونة، وتغسل الهدوم، وتطعم الدجاج، وترك زوجها فى حجرتها الراضة بجوار معمل الجبن يدخن الجوزة، ويمص سنة الأكيون، وهو يحصل على إيرادها، وإيراد بناته اللاتي وزعنهن للعمل فى الدور، وترك الولد يسرح وراء أمه فكرته فى خرقه البالية على العتبة طول النهار ليدق الشقافة ويجمع النوى، وغطيان زجاجات الكازوزة، وكلما حاول الاقتراب من حلقائنا طردناه، ومنعناه من اللعب معنا، وكنا نجتمع حوله نرفع جلبابه من خلف لنرى عريه، لأننا نعلم أنه يسير بدون سروال»<sup>(٣٣)</sup>.

هذه لوحة جميلة، تبدأ بآبن عزيزة وتنتهى به وكأنه الإطار العام للوحة، ولكنها فى الحقيقة تتضمن فى داخل هذا الإطار جزئيات تعبر عن تفاصيل الحياة فى القرية فى دور أغنيائها وفقرائها، وتعتبر أيضاً عن نماذج أهلها رجالاً ونساء وصغاراً.

وتظهر المدينة فى خلفية الصورة، سواء فى أول قصة من قصص المجموعة حيث الاستعداد لانتقال ضيوف من المدينة هم فى الأمل أبناء القرية، ليتضح التداخل والتلاحم بين الاثنين، هؤلاء الضيوف يأتون إلى القرية فى سيارتهم التى تجمع حولها أبناء القرية (فى هذه الحالة العزبة بالتحديد)، كما تبدو المدينة فى الصورة أيضاً من خلال قصة «حب الزعيم» الذى يمر بالقرية قادماً بالقطار من القاهرة، ذاهباً إلى المدينة التى قاومت عدواً يريد أن يحطها، وفى القسم الثالث نجد هذا أيضاً فى قصة «الملاك» من خلال وصف الشقة التى كانت تسكنها «كريمة»: «... وكريمة لما سمعت بذلك حكمت للحيوان، بأن الرجل الذى كان قد سمع بجمالها واشترائها من أبيها بمنى رفع له أعمدة العمارة الجديدة، أسكنها شقة فى الدور العاشر، تطل شرفتها على بحر واسع يقال له النيل، له قنطرة لا ينقطع عنها عبور السيارات ليل نهار»<sup>(٣٤)</sup>، إنه يصف القاهرة ومدى اهتمام الرجل بها حيث أسكنها أجمل الأماكن التى لا يسكنها إلا أهل الطبقات الراقية،

## آليات تكوين اللوحة:

إذا كان المفهوم الأول للتناص ينصب على التداخل والتقاطع، فإن المفهوم الثاني يتركز حول التحويل؛ بمعنى تحويل هذه النصوص المتداخلة وصهرها في بوتقة النص الجديد لتصبح نسيجاً جديداً أو نصاً جديداً قابلاً للقراءة أو منتجا على حد المفهوم الثالث وهو الإنتاجية، ولا يتم هذا التحويل من تلقاء نفسه بل يتطلب آليات قد تكون من صنع الفاعل (المبدع) الذي لا أظن أبداً أن القائلين بموته على حق، قد يكون هدفهم لفت النظر إلى النص وقراءته من داخله، وفي إطار مكوناته النصية وهذا صحيح، لكن يبقى المبدع لهذا النص في دائرة الضوء، فالنص لم يخلق نفسه بنفسه حتى وإن كان لوحة فسيفساء أو موزاييك، والغريب أن الأعمال التي قادت جوليا كريستيفا إلى النص كانت أعمال باختين حول «شعرية دستوفسكي».

هذه الآليات تتمثل في المحاكاة بكافة أشكالها، المحاكاة التقليدية أو المحاكاة النقضية بتعبير جابر عصفور، والتي استدل فيها بما فعله البارودي في نصه مع نص أبي تمام<sup>(٣٦)</sup>، ثم المعارضة أو المفارقة، وأخيراً المجاز.

ولنقف أولاً مع المحاكاة باعتبارها الآلية الأكثر شيوعاً في الاقتباسات النصية المكونة للتناص، أو يمكن أن نقول إنها الأقرب إلى التناول، والحقيقة أن النص هنا لا يحمل صورة المحاكاة المشهورة والمعروفة مثل أن يحاكي قصاصاً آخر في موضوع محدد بهدف تقليده أو معارضته، وإنما تتجلى المحاكاة في أسلوب السرد الذي اتبعه الكاتب، وهو أسلوب الحكايات الشعبية التي كانت ينتهجها الحكاء التقليدي بل وكذلك الجدة: «ودخلت إلى الدار، كان أبى لم يزل على فرشته بالصلاة خلف الباب الكبير بانتظارهم، وزوجة أبى مع واحدة من زوجات أبنائها، وواحدة من نسوة العزبة متواريات في دخان الكاون، يصفقن أصابع المعشى في الجلبة الكبيرة المسودة

والغريب أنه يكون بهذه التصرفات التي حكمت عنها بعد ذلك نتيجة عجزه الجنسي.

وتبرز المدينة بوضوح شديد في آخر قصة وهي: «عكس الريح»، حيث يذكرها بالاسم وهي مدينة مطروح، حيث يقضى فيها فترة تجنيده التي أوشكت على الانتهاء، ويحلم بالخروج إلى الحياة المدنية لينعم بالحرية التي افتقدها، وإن كان قد صدم بقرار رفع درجة الاستعداد فتأجل تحقيق الحلم، ومن خلال ذلك يصف بعض ما يحدث في هذه المدينة الرابضة على أطراف الصحراء الغربية، فتتفرق إلى الماء ويعانى من ذلك كل من ذهب إليها سياحة أو عمال، إذن نحن أمام تعالق القرية مع المدينة، وكما أوضحنا فإن المدينة تبدو خلف الصورة من بعيد، وحتى المدينة التي ذكرها صراحة تقع في نقطة نائية بعيدة، ومع هذا يظل لها تأثير في المشهد القصصي عند يوسف أبى رية بصورة تقربنا من الفكرة الرئيسية التي نطلق فيها من وصف لوعته، وهي مكرسة لفكرة المفارقة.

كل هذه النصوص والملفوظات وحتى الأماكن تتداخل وتتقاطع لتكون لنا لوحة الفسيفساء التي هي النص، ولذلك فإن رولان بارت كان على حق حينما تحدث عن النص/ النسيج، وإن كان يفرق بين رؤيتين لهذا النسيج، حيث كان النقد القديم - ويقصد في فرنسا- يعتبر النص/ النسيج حجاباً ينبغى الذهاب وراءه بحثاً عن الحقيقة وعن الرسالة الواقعية، أو عن المعنى، ثم يشيد بالنظرية الحديثة التي «تسعى لاكتشاف النسيج في حالة نسجه، في حالة تشابك الأنظمة والصيغ»<sup>(٣٧)</sup>.

هذا النسيج لابد أنه يجمع أغلظاً من نصوص أو ملفوظات متعددة لا يحاول القارئ الناقد أن يبحث فيها عن معنى فقط، وإنما يبحث عن مكونات هذا النسيج المتداخل الذي تمتاز فيه المأثورات مع ملفوظات الواقع الاجتماعي، وتصطلم أحياناً الممارسات التقليدية دينياً واجتماعياً بمصاعب الحياة التي يعيشها الإنسان.

الفجر، وكان فخذ ذكر البط السمين يبرز من تحت الغطاء الذى تسيل من تحته رغاوى تقطر على النار فيتغير لونها، سألتى أبى عما إذا كنت لمحت عربية على الطريق، قلت: لا ... وطلب منى أن أفرغ من لعبى لأراعى الطريق، قلت: حاضر. ودخلت حجرة الفرن، وسحببت الفاس الصغيرة والكوز، وزوجة أبى كانت قد لمحتنى بطرف عيناها فسألتنى عما أفعل، ودعكت عينيها المحقتتين بسبب الدخان، قلت: ولا حاجة»<sup>(٢٥)</sup>.

ومن تأمل هذه الفقرة نجد النص يحتوى على مكونات متعددة كلها تشي بأسلوب السرد الذى كانت تعتمد عليه الحكايات القديمة، كما تحمل فى داخلها بذور المفارقة من خلال تضمين النص الألفاظ الفصيحة جدا والعامية جدا، بل إنها ترد فى جملة واحدة (متواريات فى دخان الكانون يصفون أصابع المحشى فى الحلة الكبيرة)، هذا بالإضافة إلى التركيز على تفاصيل المشهد بدقة، فنجد كلمة «متواريات» و«يصفون» جنباً إلى جنب مع «الكانون» و«الحلة»، والأوليان فصيحتان تماماً، والأخريان عاميتان .

وقد تتجلى المحاكاة فى صورة أخرى فى هذه المجموعة حيث يبدو فى النص أسلوب يوسف إدريس السردى، سواء فى قصصه القصيرة أو فى رواياته مما يوحي بتناص بينهما، خاصة أن يوسف إدريس كان يمزج بين الأسلوب العامى والأسلوب الفصحى فى إبداعه، كما أن الاثنين اتخذوا من القرية بتوابعها مسرحاً لإبداعهما وميداناً للتعبير عن رؤاهما .

وهنا يأتى دور الحديث عن الآلية الثانية، وتتمثل فى المحاكاة الضائعة بتعبير رولان بارت، والتى تحدث عنها جابر عصفور مستديلاً بقول ثورانس داريل فى مستهل رباعية الإسكندرية: «كل الكتابة أقتبسها عن الأحياء والأموات حتى غدوت أنا نفسى حاشية فوق رسالة لم تنته أبداً ولم ترسل أبداً»، ويعلق عليها جابر عصفور بقوله: «هذه الرسالة التى لا تنتهى

أبداً هى تناص النص الذى لا محل فيه للبحث عن أصل ثابت أو مصدر مباشر، فذلك أقرب إلى أسطورة السلالة منه إلى الاقتباسات التى يتكون منها النص، والى لا يمكن ردها إلى أصول مباشرة بأعيانها، فقطعة البداية فى كل نص آخر هى بدورها مفعول به لغيره من شبكات لا تعرف البداية التى هى أصل المعنى، ولا تعرف النهاية التى هى المقصد الوحيد لهذا المعنى، ومن ثم فإن المحاكاة الضائعة حال حضور وليست طريقة وجود، وذلك من حيث هى وصف .. للأبعاد والعلاقاتية للنص الموصول بغيره من النصوص التى لا تتفصل عنها والتى يتمايز بها فى آن، فتلك هى مفارقة النص الخاصة من حيث كونه لا يمكن أن يكون ذاته إلا فى اختلافه»<sup>(٢٦)</sup>.

وأظن أن هذا الكلام ينطبق كثيراً على نص قصص مجموعة «عكس الريح»، من حيث كونه تناصاً مع نصوص سابقة أو حالية، ومن حيث سعيه الدائب إلى التمايز بالمفارقة لهذه النصوص من المتناص معها، وكما ألمحت فى الممارسات الدينية، وفى آلية المحاكاة من أنه يتناص مع غيره إلا أنه يحاول بشتى الوسائل أنه يكون متمائزاً ومفارقاً لها فى آن واحد . وهذا يقودنا إلى الحديث عن المفارقة باعتبارها آلية مهمة من آليات التناص، وقد ألمحت إلى جزء منها فى الحديث عن العنوان فى مجموعة «عكس الريح»، وألمحت أيضاً إلى ملمح آخر منها فى أسلوب الحكى، لكنه فى الحدث يبدو واضحاً أيضاً، ونبدأ مع قصة «وسوسة»، وفى أول فقرة يقول: «أبى هناك فى الزرع مع رجاله، وأنا هنا على الحصى مربعاً أمام طبق الجبن والفلفل المهروس، وهى فى المرحاض تطلق ضراطها الذى يقلب المعدة، وأطل الشيطان الذى يسكن الصدور وهمس فى أذنى: هذه فرصتك التى لن تتكرر ... فارتخت يدي إلى جنبى وشعرت بالعرق على جبهتى وقلت: لا ... أنا خائف . وتذكرت أمى التى تعيش وحدها هناك. ورأيتها وهى قائمة فى ظلمة الفجر تختتم صلاتها، وتشكو

إلى ربيها قلة حيلتها<sup>(٣٧)</sup>، إنه يجمع عدة مفارقات: الأب في الزرع أي وسط الخير الكثير، والولد أمام الطعام الذي لا يتعدى طعام الفقراء، وزوجة أبيه في المرحاض تطلق ضراطها الذي لا يكون إلا نتيجة تخمة الطعام، ومن ثم كان لابد أن ينطلق الشيطان يعربد في الدماغ أو الصدور، والخوف يقتله، ثم مشهد الصلاة والشكوى إلى الله، وهو يتقابل عكسيا مع وسوسة الشيطان، مما يحدث المفارقة عن طريق هذه التناقضات الموضحة للمشهد والمبرزة له.

يتكرر هذا المشهد المفارق بصورة أخرى أكثر إلحاحا لما في داخل النفس من معاناة، أو ما يعيشه الناس من صراعات قد تؤدي بهم إلى الخلل العقلي، هذا المشهد يرد في قصة «النافذة» حيث يروي الراوي: «لما أردت المروق من الباب الصغير للجرن المقابل لدارنا في الشارع الآخر سمعت صوت أمي تحدث واحدة من الجارات، فاخفيت وراء الباب، وانحنى الأولاد من خلفي ينظرون، وسمعتها تكرر ما قالت له لنا صباحا، كيف صحت على الصوت بعد الفجر، فذهبت إلى هناك، سبلت عين الولد المفتوحة، لأنها وجدت أمه قد حرمت وسطها وراحت ترقص بشعرها المفكوك وعينها اللاهلة، وأبوه كان يبكي ويحاول الإمساك بها، ليهدي من روعها، وهي لا تكف عن الصوت وتطلب المزيكا للعريس الصغير»<sup>(٣٨)</sup>.

والمفارقة بين هول المشهد على بعض الأشخاص، وبينما الراوي ممثلا لرؤية الأطفال للموقف حيث الحرص على الرؤية باعتبار أن هذا أمر مجهول يثير الرغبة في التطلع والمعرفة، بينما هوله يتجلى على الجانب الآخر في موقف الأم التي فقدت صوابها وراحت ترقص وتطلب الطبل لعمل زفة لتوديع ابنها العريس، الذي فقدته بينما كانت تتمنى كبره والفرح به حيث تزفه إلى عروسه، ونتيجة لذلك لم تهتم بما يجب العمل به في هذا الموقف حتى تداركته أم الراوي فسبلت عين الولد المفتوحة.

وفي قصة «الملاك» التي تبدو نهايتها مفارقة

لبدايتها تماما، حيث كانت كريمة مطمح كل شخص، وكانت كالملاك يرقل في ثوب آدمي الكل يتمنى الاقتراب منه، تنتهي القصة بحكايات عجيبة من نفس الأشخاص عن كريمة الشيطانة التي تقدم نفسها لهذا وذاك بلا مقابل، إنهم لم يجعلوها حتى باغية تبيع نفسها بمقابل، بل وضعوها في أرذل المراتب تسقط مع أدنى الناس وبلا مقابل على الإطلاق.

ويستدعي هذا الطرح حديثا عن المجاز باعتباره آلية مهمة من آليات التحويل، وإذا كانت العناوين كما أشرت سابقا معدة عن المفارقة، فإنها من وجه آخر تحمل في طياتها آلية المجاز منذ أول قصة «لسعة النار»، وهو تعبير مجازي واضح بالرغم من أنه قد أصيب نتيجة سقوط الشاي على قدمه، إلا أنه في النهاية يعبر عن مدلولات القصة من حيث تلاشي الحلم وما أحدثه من نار في داخله، حيث لم يستمتع بالزيارة المرتقبة لأقاربه من أهل المدينة كما كان يتمنى، ويمكن أن نقيس على ذلك معظم العناوين.

أما عن السرد، فقد ازدحم بالتعبيرات المجازية الموحية: «وسأقف فوقها لأقعد لهم خالتي وهي بسمتها كبضة مزغطة»<sup>(٣٩)</sup>، هذا التشبيه السائد في الملفوظ الاجتماعي الشعبي الذي يحمل في طياته سخرية ممن ينطبق عليها هذا الوصف، ومرة ثانية: «حين كنت أجرى وراء حمارته لما يترك عمله آخر النهار، وأنتظر أن يرفعني خلف ظهره، ولكنه كان يرمي لي القرش، ويأمرني بالرجوع»<sup>(٤٠)</sup>، وبالرغم من أنه تعبير يعكس علاقة الرجل بابنه وقد يتبادر إلى ذهن قارئ أنه خاص بهذه الحالة إلا أنه في حقيقته ينم عن سلوك اجتماعي سائد في هذه الأوساط، حينما يهجر الرجل زوجته ليعيش في أحضان زوجة أخرى يولياها كل الاهتمام هي وأولادها، ويهمل الأخرى وأولادها بالرغم من أنهم أولاده أيضا، لكن موقفه من أهمهم ينعكس عليهم مما يؤدي في النهاية إلى آثار نفسية ضارة بهم.

ويتضح المجاز أيضا في مواضع كثيرة، خاصة في

## الإنتاجية (اللوحة الكرنفالية في حالة إنتاج):

يؤدي التداخل والتحويل إلى إنتاج النص الكرنفال، الذي بدوره ينتج نصا متعدد الأصوات والعوالم، ومن ثم يكون قابلا لقراءات مختلفة، ويمكن أن يرجع إلى نص كريستيفا التي تقول فيه: «إن النص ليس تلك اللغة التواصلية التي يقننها النحو، فهو لا يكتفى بتصوير الواقع أو الدلالة عليه، فحينما يكون النص دالا (أي في هذا الأثر المزاج والحاضر حيثما يقوم بالتصوير)؛ فإنه يشارك في تحريك وتحويل الواقع الذي يمسك به في لحظة انغلاقه، بعبارة مغايرة، لا يجمع النص شتات واقع ثابت أو يومه به دائما، وإنما يبنى المسرح المتنقل لحركته التي يساهم هو فيها ويكون محمولا وصفه لها، فعبر تحويل مادة اللسان (في تنظيمه المنطقي والنحوي)، وعبر نقل علاقات القوى من الساحة التاريخية (في مدلولاتها المنظمة من موقع الملفوظ المبلغ إلى مجال اللسان)، ينقري النص ويرتبط بشكل مزدوج، فهو يربط اللسان (المُزاج الذي خضع للتحويل) بالمجتمع (الذي يتوافق مع تحويلاته)»<sup>(٣٦)</sup>.

ونحن أمام نص تجمعت فيه كل تلك المقولات، إذ لا يكتفى بتصوير الواقع والدلالة عليه. أي أنه لا يكرس نفسه لتصوير الواقع كما يبدو عليه من خلال قراءته الأولية، أو مجرد الدلالة عليه بهذه المشاهد المختلفة في أحوال القرية المصرية، وإنما يسعى جاهدًا إلى أن يكون نصا دالا من أجل تحريك واقع القرية المصرية من أجل تحريكه وتحويله، بمعنى آخر لتغيير عاداته وتقاليده التي ترسخت لفترة طويلة، أو أن يجعل النص من واقع هذه القرية مسرحا متنقلا لحركته التي يساهم هو فيها، من أجل أن يجعله نصا منفتحا على كل الدلالات، ومن ثم تتعدد قراءاته. إننا يمكن أن نقرأ النص من خلال التركيز على المحاكاة الساخرة التي تبدو من خلال طرحه للممارسات الدينية التي يطرحها، كالشعوذة والدجل، أو التناقض الحاد بينها وبين ما يحدث في أرض

المشاهد أو المواقف الجنسية أو الموحية به: «لم أنم حتى استيقظ أبى قبل أذان الفجر، ورأيت عريه في الطشت وسط الحجرة، وهي جالسة وراءه تدعك له ظهره بالليفة والصابون ويتردد فيما بينهما حوار خافت»<sup>(٣٧)</sup>، وكله مجاز يكتنئ عما حدث، وأنتج هذه التدايعات، ومع أن هذا كان يثير في نفس الصبي شجونًا كثيرة إلا أنه كان دائم التخوف من وقوعه، ويعبر عنه في قصة «السقوط على الأرض»، حين تحقق ذلك صباح يوم شتوى كافر البرد لأصحو بعد خروج العجوز على الأنفاس اللاهثة في فراش، وأقوم فأجدها في جوارى، وكان دفا، وكان قرب، وكان إثم. أرعبنى طعمه عقب وقوعه، وقلت لن يحدث هذا مرة أخرى»<sup>(٣٨)</sup>.

وسنجد في هذا النص عبارة «كافر البرد» فالبرد لا يكون كافرا، وإنما هو تعبير شعبي كئاني عن قسوة البرد، ويحمل في طياته جمال التعبير الأدبي بالإضافة إلى الدلالات المتكاثفة والتي تشير إلى الملفوظ الشعبي الاجتماعي، فالبرد والكفر لا يجتمعان إلا في هذا الموروث التقليدي نتيجة أنهم لا يجدون ما يقههم قسوته، ومن هنا جاء هذا التعبير المجازي؛ ولذلك جمعت العبارة تناقضات ومفارقات متنوعة «وكان دفا، وكان قرب، وكان إثم»، فالمفارقة فيها تنتج أولا من تجاوز القواعد التقليدية للغة، إذ المفروض أن تأتي الألفاظ منصوبة باعتبارها خبرا لكان الناسخة خاصة أنها جاءت نكرة، ثم توارد الدفا والقرب ثم بعدهما الإثم، ليعبر عن أن البداية تأتي بهذه الصورة دفئا وقربا، ثم ما لا يعمد عقباه وهو الناتج عن هذا الدفا والقرب، فبالرغم من معاني هذه الكلمات الطيبة إلا أنها غالبا ما تؤدي إلى الإثم، وتكون النتيجة وخيمة.

ومع أنه ختمها بعبارة الحاسمة: «وقلت لن يحدث هذا مرة أخرى»، إلا أن الحقيقة أنه تكرر كثيرا حتى وقع المحذور وانكشف الأمر بعد ذلك، وكانت النتيجة المرعبة التي طالما خاف منها.

الواقعي، بل إن أهم سمات تميزها هو هذا الأسلوب السردى الذى يعد فى نظرى البطل الحقيقى لهذه المجموعة، والذى نجح فى لم شتات هذه الصور المتحدث عنها، وتكوين اللوحة القصصية منها .  
قد يكون السبب فى نفيه لكونها رواية أنه رأى «تكاملا فى قصص القسم الأول من المجموعة وترباطها إلى حد كبير، حيث يمكن عدّها فصولا فى رواية، والراوى بطلها جميعا، مما جعل القارئ الذى عبر بهذه الكلمات ينفى عنها هذه الصفة حتى لا يظن القارئ لها أنها رواية، وكذلك الإيهام المخادع من الكاتب حيث يتضح من خلال السطور التطور الزمنى للبطل أو الراوى، ولكن الواقع الفعلى للمجموعة يؤكد عكس ذلك، ويوضح بما لا يدع مجالا للشك أنها مجموعة قصصية.

لكن اللافت هو قوله: «صور للحياة»، مما يؤكد فكرة اللوحة السيفيسائية أو الكرنفالية، حيث الحشد الهائل من «اللعب والخوف والأبوة والأمومة والجنس والموت»، ولعل براعة الكاتب وأسلوبه القصصى البسيط والبديع فى آن واحد، وهو الأسلوب الذى أشار إليه والاس مارتن فى كتابه «نظريات السرد الحديثة» والمكون من عناصر، وهى:  
مشهد أو عرض أو محاكاة .  
الخلاصة أو الأخبار أو السرد .  
وجهة النظر أو البعد أو المسافة أو المنظور أو البؤرة .  
الدوام ويخص الزمن فى السرد .  
النظام .

التواتر، سواء كان فى السرد الإفرادى والتكرارى<sup>(٣٠)</sup>.  
وإذا تتبعنا سرد المجموعة وجدنا هذه العناصر متوفرة فيه، فالمشهد والعرض موجودان بكثافة، بل إنهما يمتدان عبر قصص المجموعة كلها، وقد استعرضنا المحاكاة أيضا، كذلك نجد الخلاصة والإخبار والسرد حيث يصف السارد ما حدث بكلماته الخاصة، أو يسرد ما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به دونما

الواقع، والشعوذة يلجأ إليها الناس حتى فى هذا الزمن الذى تتعدد فيه وسائل التكنولوجيا، ثم التناقض بين الممارسات الدينية والسلوكيات الفعلية للناس التى تؤدى إلى ارتكاب الإثم الأعظم والذنب الأكبر.  
أو نقرؤه من زاوية تناصه مع أعمال يوسف إدريس عن القرية، ومحاولة تمايزه عنها من خلال الاستغراق فى بعض تفاصيل المشاهد القصصية، يعنى تواسلا جديدا مع نصوص أخرى، أى نقرؤه فى حالة سيرورته الإنتاجية التى تتمثل فى طياتها حركية الاحتمالات، والذى يعد ملمعها الأول التشابه على أساس تماثل هذه النصوص مع نصوص أخرى تكون هذا النص، وتنتج فيه نصوصا مكونا من وحدات دلالية متناقضة هى فى حالة استبدال متبادلة<sup>(٣١)</sup>.

هذه الفكرة تتجلى بوضوح عبر قصص المجموعة كلها، وكما طرحت أمثلة منها فى النقاط السابقة، سواء فى الممارسات الدينية والملفوظات المأثورة والشعبية، أو فى بعض المشاهد المعبرة عن الواقع، وكذلك فى المفارقات التى أوضحتها، كل هذه المكونات تتضافر مع بعضها لتنتج هذا النص المتكامل من قصص المجموعة كلها، ولذلك لم أندش حين وجدت على غلاف المجموعة فى طبعة «مختارات فصول»، ولا أدري هل هى من صنع الكاتب أم من أحد المحكمين الذين قدموها للنشر حين قال: «ولكن (عكس الريح) ليست رواية، كما أنها ليست مجموعة من القصص، إنها صور للحياة التى عاشها عشرات الصبية فى قريتهم مع اللعب والخوف والأمومة والجنس والموت والعمل والمصادقة ومع القانون - الوضعى الكونى - الذى لا يبدو أن له علاقة بتلك الحياة ولا بانشغالات أطفالها، رغم أنه لا ينطبق على شيء» مثلما ينطبق عليهما معا<sup>(٣٢)</sup>.

وإذا كنت أوافق هذا الطرح من زاوية تكامل قصص المجموعة، وأنها ليست رواية، فإنى اختلف معه فى قصرها على أن تكون صورا للحياة، لأنها بالفعل مجموعة قصصية تتوفر لها جميع عناصر الفن

اقتباس، وأضيق تعاريف السرد يساويه بالخلاصة والإخبار»<sup>(37)</sup>.

كما نجد وجهة النظر، وهو مصطلح عام يشير إلى جميع المظاهر في علاقة السارد بالقصة، ويتضمن البعد أو المسافة، والمنظور أو البؤرة وما يسميه الفرنسيون الصوت (الهوية - موقع - السارد)، ويمكن استجلاء ذلك من خلال قصة «سوسة» التي تحمل في طياتها رؤية الراوي السارد، كما يمكن اعتبارها بؤرة أو منظورا، حيث يرى ضرورة حل المعضلة القائمة بين أبيه وأمه والتي نتجت عنها معاناته التي تعد المحرك الأساسي لكل أفعاله وتصرفاته، وكذلك في قصة «السجين» التي تتكرر فيها عبارة: «كان يتمنى»، ولكن يقف الدركى أمام أمنيته فيقتلها جميعا.

والدوام وهو الذي ينص الزمن في السرد واضح في التسلسل الزمني، ليس لتاريخ كتابة قصص المجموعة فقط وإن كان يشملها تاريخ واحد، وحتى التي خرجت عن هذا التاريخ كانت قريبة منه، إنما يتضح التسلسل في تتبع مراحل نمو الراوي الذي هو في الوقت نفسه مروي عنه، حيث تعبر أحداث القصص (وخاصة في قصص القسم الأول، وكذلك القصتين الأخيرتين في قصص القسم الثالث، منذ بدايته صغيرا في أول قصة، ثم يتطور زمنيا مع أحداث قصص القسم حتى السقوط على الأرض، التي تشير إلى بلوغه مبلغ الشباب . كل ذلك يجري في نظام روائي، ويوضح والاس مارتن فكرة النظام بقوله: «يستطيع السارد/ الشخصية وصف أحداث الماضي (الاسترجاع، الإحياء)، أو أحداث المستقبل (قد تخمن الشخصيات وقوعها - هاجس، واستباق)، وقد يعرف السارد عنها إضاءه مسبقة أو توقعاً»<sup>(38)</sup>.

وكل هذا يجري في قصص المجموعة حيث النظام من كل جوانبه، الاسترجاع والمستقبل والزمن الآتي، كل ذلك متضافر مع بعضه مكونا الفضاء الزمني للمجموعة كلها، وقصة: «السقوط على الأرض» أبرز مثال على ذلك، حيث تبدأ القصة بتصور الموقف

الهرج الذي يعيشه الراوي مترقباً انتظار صدور حكم عليه بالموت، أو انفراجة قدرية من هؤلاء المغيبيين الذين يقفون وراء الباب يطرقونه بشدة، وفي ذلك نلمح التطلع إلى مستقبل مجهول، ثم تروح القصة في استرجاع أسباب هذا الموقف، ويعود بعدها ليسرد مشهد اللحظة الآتية في فقرة واحدة ولكنها مؤثرة، حيث تشهد تنفيذ حكم الإعدام في المرأة بيد زوجها، والراوي يتطلع إلى نجدة.

ويتكرر هذا في «النافذة» من قصص القسم الثاني، وفي «الملك» من القسم الثالث، كما في «السجين». وفي «حلم أبو عطية القديم» يتراوح الزمن في نظام ما بين الآن والماضي وآمال المستقبل.

أما التواتر، والذي يوصف به السرد، سواء كان سردا إفراديا أو سردا تكراريا وذلك لوصف الحادثة الواحدة، فإننا نراه في قصص المجموعة واضحا، ففي إطار علاقة الأب بالأُم وتمنى الراوي الجمع بينهما، نجده يكرر العبارات الدالة على ذلك: «وتمنيت لو أن أبي حقق رغبتى في إحضار أمى وإخوتى، فيسكنهم واحدة من حجرات الدار لتكون بالقرب منه، بدلا من تركنا وحدنا مع أمى في البلد بينما هو يقضى يومه ما بين الطاحونة هناك ثم العودة هنا آخر النهار». في قصة «لسعة النار» يتكرر هذا في القصة الثانية «أم الملك»: «هذه دارنا الصغيرة التي تسكنها أمى، أما الدار الكبيرة التي تمتد على شارعين وسط الحوشين الواسعين فهي التي يسكنها إخوتي لأبى، بعد أن تركهم أهمهم ورحلت إلى العزبة؛ لتكون بالقرب من رجلها».

وفي القصة الثالثة: «وتذكرت أمى التي تعيش وحدها هناك، بل إن سرد قصة «ظل الرجل» يلح إلحاحا شديدا على الفكرة والتي انتهت بالمأساة في «أرض الغربة».

ونلمح ذلك السرد الإفرادي، والتكرار الملح على حادثة واحدة في قصة «آخر الليل»، حيث يعبر الراوي/ السارد عن رغبة كامنة لديه تجاه تعرف ابنة المرأة الغريبة التي فاتها القطار، فسجنده يتطلع إلى

لإسقاط حملها، ومحاولة الجيران إنقاذها «من اليد العظيمة التي تلتظ أنفاسها»، ولا ندري من الذي سيلفظ أنفاسه، أم أنه يقصد يد الأب التي تعبت من كثرة الضرب وقسوته فأوشكت على التوقف.

وفي «آخر الليل»: «روح لعب وتعال بعد المغرب» لا نجد تعبيراً واضحاً بل مفتوحاً للاحتتمالات. وفي «حب الزعيم» تنتهي بطلم ابن غنى خديه وبداية العويل، وفي قصة «اقتحام الدار» نجد النهاية بعد وصف مشهد انتقام عبده من صانع الحصر، والنسوة اللاتي أقدمن على صراخ الأخت يقفن بانتظار رجل لأن عبده كان عارياً، ثم ينهيها بجملة: «ولم يجرؤن على الدخول أبداً»، ويترك الباب مفتوحاً لأحد احتمالين: هل جاء أحد وأغاث الرجل، أم بقي الأمر على حاله حتى قضى عبده على الرجل تماماً؟ وفي قصة «الملاك» ينهيها بـ «وانتظروا جميعاً أن تخرج عليهم كريمة يوماً ببطن منتفخ يحوى ولداً لا يعرفون له أباً».

وهكذا تتواتر هذه النهايات معبرة عن خاصية يتميز بها سرد هذه المجموعة، التي تشكل لوحة معبرة عن واقع القرية المصرية، وهي لوحة احتفالية أو كرنفالية بتعبير باختين حيث تتعدد في داخلها الأصوات والحوارات، ويمتزج فيها لفظ المجتمع بلفظ التاريخ، والدين بالعادات، والمأثورات الشعبية بالمأثورات الدينية، كل ذلك في نسيج محكم صنعه السرد البسيط والمحكم في آن واحد، والذي استطاع أن يحكم نسيج خيوطه مشكلاً هذا النسيج المتلاحم، المتمثل في النص الذي أماننا والقابل لاحتتمالات عدة من القراءات المختلفة، هل يقصد تشريح واقع القرية المصرية؟ أم يتمنى مستقبلاً جيداً للواقع المصري بعامة من خلال أمنياته بتغيير هذه السلوكيات؟ هل يسخر من هذه السلوكيات أم يريد تطويعها؟ والأسئلة كثيرة ومطروحة أمام الدلالات المتعددة الناتجة من القراءة السيميائية لنص مجموعة «عكس الريح» للكاتب يوسف أبى رية.

أما التي في المرحاض للتطفل على مناطق عورتها، ثم ينتقل إلى الابنة الخياطة التي تلمس أسفله وهي تأخذ مقاساته لتحيك له البيجامة الجديدة للعيد، ثم حينما شدته ليجلس بجوارها بعد أن انتهت، ثم مسحها بكفها على خده وقرب أنفها من أنفه، ثم ينهيها بهذه العبارة: «بعد أن أخذت الحملانة منى، قبضت على كفى بكلتا يديها، وضغطت بطنها على وجهي وقالت: روح لعب .. وتعال بعد المغرب» ... فالرؤية من خلال هذه الدوال تفضى إلى مدلولاتها .

ومعظم نهايات القصص تدخل في إطار هذا التواتر الذي يعطى السرد بعداً دلاليّاً رجباً، فكل نهاية من نهايات هذه المجموعة تؤدي إلى فضاء قصصي محتمل، لا تحسم حدثاً كما في القصص التقليدي، بل تفتح الباب لقصة أخرى أو تترك لمخيلتنا تصور ما يحدث، فالقصة الأولى تنتهي بأمر الأب لابنه بالجلوس وإنهاء غفركته حتى يحضر أبو سليمان لتوصيله إلى أمه، مما أجزته: «فأملت وجهي إلى الجهة الأخرى لأخفى الدموع الغزيرة التي اندلعت من العينين، ولأنكم الرغبة العارمة في البكاء». وفي القصة الثانية لا ينتهي الأمر إلى شيء واضح وصريح، ومدت أم الملك يدها لتعبت في شعرها مبتسمة. وفي «وسوسة» تأتي النهاية موحية ومفتوحة في آن واحد: «ورفعت قطعة الجبن إلى فمي، ودستها بالقوة وهي تصرخ في وجهي: كل ..». وهذه القطعة مسمومة كان قد أعد لها لتأكلها وتموت حتى يخلو الجو لأمه، لكن لا ندري ماذا حدث حتى إنه ترك قراغاً ممتلئاً في النقطتين الأفقيتين.

وفي «ظل الرجل» تجده يذكر: «وخرج الحمام من مخبئه يصوصو وينثر الريش الخفيف في وجه أمه»، وفي «أرض الغربة» لا نجد تلك النهاية الحاسمة، حيث أتى أبو سليمان بالصلة وفكرها ودعكها على ركبته: «ثم قربها من أنف أمي التي انتفضت فجأة ثم سقطت مرة أخرى في الغيبوبة». وفي قصة «السقوط على الأرض» نجد الأب يضرب بعنف بطن الزوجة



## الهوامش

(١) ميخائيل باختين، شعرية دوستوفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص ٧١ .

(٢) المرجع السابق، ص ٢١.

(٣) مارك أنجيلو، التناسية، بحث في الثبات حول مفهوم وانتشاره ضمن كتاب إقامة التناسية، ترجمة غير الدين البقاص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٨٠.

(٤) عكس الريج / ٥٥ .

(٥) محمد علي سلامة، المفاهيم العامة للتناس، بحث مرجعي مخطوط .

(٦) عكس الريج / ١٠٠ .

(٧) المصدر السابق/ ١٨ .

(٨) المصدر السابق/ ٢١ .

(٩) صبري حافظ، التناس وإرشادية العمل الأدبي، مجلة ألف ١٩٨٤/٤٤ ص ٣٣.

(١٠) المرجع السابق/ ص ٢٥.

(١١) عكس الريج/ ص ٣٣.

(١٢) عكس الريج/ ص ٢١ .

(١٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها.

(١٤) المصدر نفسه / ص ٢٥.

(١٥) المصدر نفسه/ ص ٣٦.

(١٦) جابر عصفور، ذاكرة للشعر، ط مكتبة الأسرة ، القاهرة ، ٢٠٠٧، ص ٣٩.

(١٧) عكس الريج/ ص ٨٧، ٨٨.

(١٨) عكس الريج/ ص ٢٧.

(١٩) المصدر نفسه/ ص ٤٣.

(٢٠) المصدر نفسه/ ص ٤٥.

(٢١) عكس الريج/ ص ٦٠.

(٢٢) عكس الريج/ ص ٧٧.

(٢٣) رولان بارت، نظرية النص ضمن آفاق التناسية، هيئة الكتاب، ١٩٨٨، ص ٤٢.

- وراجع: محمد سلامة ، المفاهيم العامة للتناس ، بحث مرجعي، ص ١٠.

(٢٤) راجع جابر عصفور، ذاكرة الشعر/ ص ٤٤، ٤٥.

(٢٥) مجموعة عكس الريج/ ص ١٣٩.

(٢٦) جابر عصفور، ذاكرة للشعر، ص ٣٨، ٣٩.

(٢٧) عكس الريج/ ص ٢١.

(٢٨) المصدر السابق/ ص ٥٩.

(٢٩) عكس الريج/ ص ١٠.

(٣٠) المصدر السابق/ ٣٧.

(٣١) السابق/ ٢٣ .

(٣٢) المصدر السابق / ٤١.

(٣٣) جوليا كريستيفا ، علم النطق / ص ٩.

(٣٤) لمزيد من التفصيل راجع بحثنا المرجعي " المفاهيم العامة للتناس " ص ٤١، ٤٢، ٤٣.

(٣٥) خلافاً لمجموعة طبعة مختارات فصول، عدد ٤١ يونيو ١٩٨٧ .

(٣٦) والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة هاشم محمد ط المجلس الأعلى للثقافة بمصر، ١٩٩٨، ص ١٦٢، ص ١٦٤.

(٣٧) المرجع السابق / ١٦٣.

(٣٨) المرجع السابق / ١٦٤.

## من يُشرع للبشر قوانينهم؟

طلعت رضوان<sup>(٢)</sup>

عامًا. لغة دينية طغت وتحكمت في كل مؤسسات الدولة وأجهزتها، وبصفة خاصة في مؤسسات التعليم والإعلام، وبالتالي حددت و(صنعت) توجهات وقناعات المواطنين. وقد حققت هذه السياسة التعليمية والإعلامية النتيجة التي يرصدها المشهد الثقافي والسياسي بصعود الإخوان المسلمين إلى السلطة التشريعية بأغلبية تقترب من ربع عدد مقاعد البرلمان، الأمر الذي ينبئ في ظل الآليات الحالية التي تُعظم من طغيان اللغة الدينية، بأن رصيد التيار الديني في الدورة البرلمانية القادمة، سيحقق لهم الفوز بعدد أكبر من مقاعد البرلمان، لو تمت الانتخابات بشفافية كاملة وبرقابة دولية وبدون أي تدخل من الحكومة. طغيان اللغة الدينية هو الذي أفتح غالبية المصريين، أن من يتكلم باسم الإسلام، ودستوره القرآن، هو الأفضل، لأنه هو الذي سيطبق شرع الله، وبالتالي اكتسب شعارهم (الإسلام هو الحل) قبولاً وصل إلى مرتبة الإيمان العقيدى. أما العائق الثانى فيتمثل في أسلوب الخداع الذى لجأ إليه بعض الأصوليين الإسلاميين الذين رفعوا شعار (دولة مدنية ذات مرجعية دينية)، وهو شعار خادع لأنه - ببساطة - يحمل تناقضه بداخله، إذ إن مصطلح دولة مدنية (بغض النظر عن الأصل التاريخي لكلمة

يُشكل شعار (الإسلام هو الحل) تحدياً أمام المصريين، لأنه يضعهم أمام الاختيار بين نظامين للحكم: نظام حكم الدولة الدينية، ونظام حكم الدولة العلمانية التى رُسخت آليات الليبرالية بشقيها الفكرى والسياسى، والتى أنتجت بدورها المفهوم العصرى للديمقراطية بتفريعاتها المتعددة من حريات جماعية وحريات فردية. وبالتالي فإن الاختيار بين هذين النظامين للحكم سيحدد مصير المصريين لعدة عقود قادمة: إما الاستمرار فى التخلف الحضارى الذى يتراكم يوماً بعد يوم، والذى يترتب عليه المزيد من التراجع عن الضمائم والمزايا التى حققتها الدولة المصرية منذ عهد محمد على، وبصفة خاصة التشريعات المدنية والجنائية.. إلخ، أو التطلع نحو المستقبل لتحقيق مجتمع العدل والحرية والتنمية والرفاهية.

وأعتقد أن الغالبية العظمى من المصريين تواجه مشكلة حادة فى اجتياز الاختيار بين نظامى الحكم المشار إليهم، فهذا الاختيار أمامه عائقان يشكلان تأثيراً مؤكداً فى اتخاذ القرار لصالح الجماعات الإسلامية، وبالتالي لصالح الدولة الدينية. العائق الأول: طغيان اللغة الدينية على مجمل الواقع المصرى منذ أكثر من خمسين

(٢) باحث مصرى.

الخطاب. وينهض رأي الشيعة إلى أن هناك من الصحابة من يرى إباحته مثل الإمام علي بن أبي طالب وعمران بن الحصين الخزازي وعبد الله بن مسعود. الخلاصة «أن عددا كبيرا من الصحابة منهم ابن عباس حبر الأمة وعلى بن أبي طالب في قول الشيعة، يرون أن زواج المتعة مردود إلى الآية المنوّه عنها، وأن بعضا منهم كانوا يقرهون هذه الآية بإضافة عبارة (إلى أجل مسمى): «فما استمتعتم به منهن (إلى أجل مسمى) فاتوهن أجورهن فريضة» بما يقطع بتأقيت هذا الزواج إلى أجل مسمى يحدده الطرفان»<sup>(١)</sup>، فهل يمكن ونحن في القرن الحادي والعشرين أن يصدر تشريع قانوني يبيح زواج المتعة؟ وإذا كان البعض سيترض قائلا: إن هذا رأي الشيعة وحدهم، فإن الواقع أثبت أن أهل السنة فعلوا الشيء نفسه واستنسخوا من (زواج المتعة) زواجا شبيها أطلقوا عليه اسم (زواج الميسار) وهو مطبق بالفعل منذ عدة سنوات في بعض بلاد الجزيرة العربية.

نص الذكر الحكيم في أكثر من آية على حق الرجل في الجمع بين زوجاته الأربع وحقه في الاستمتاع بما يملك من الإماء (المفردة: أمة أي عبدة) وفقا لنظام (ما ملكت أيماهم) وهو ما نصت عليه الآيتان الكريمتان رقما (٦:٥) من سورة (المؤمنون): «والذين هم لفروجهم حافظون. إلا على أزواجهم أو ما ملكت أيماهم فلاهنم غير ملومين»، وكذلك ما نصت عليه الآية الكريمة رقم (٢) من سورة (النساء): «وإن خفتم ألا تقسطوا في اليتامى فلكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة أو ما ملكت أيماكم»، فهل يستطيع أي تيار ديني اليوم ونحن في القرن الحادي والعشرين أن يسن تشريعا قانونيا ينص فيه على حق الرجل في الجمع بين زوجاته وبين اللاتي في حوزته (ملك اليمين)؟

وهل يجوز لقوى التيار الليبرالي المطالبة بسن قانون ينص على إلغاء تعدد الزوجات؟! وهي الدعوة التي طالب بها كثير من المفكرين قبل يوليو ١٩٥٢، مثل عبد الحميد الحليدي ودرية شفيق<sup>(٢)</sup>، وهو نفس المطلب الذي طالبت به اللجنة العليا للسيدات بحزب الوفد برئاسة السيدة

«مدنية» (يعنى في العرف السائد دولة مؤسسات، لا دولة خليفة أو أمير أو سلطان أو مرشد. في الدولة المدنية واسمها الحقيقي دولة علمانية/ ليبرالية/ ديمقراطية) يتم الفصل التام بين السلطة التشريعية والسلطة القضائية والسلطة التنفيذية، وأهم سماتها وخصائصها أن البشر هم الذين يشرعون القوانين التي تنظم واقعهم السياسي والاقتصادي والتجاري والعلمي، وتنظم علاقة المحكومين بعضهم ببعض، وعلاقاتهم بنظام الحكم. إن هذه الخصائص (وهي على سبيل المثال) تختفي تماما تحت سيطرة أي نظام يشترط أن تكون مرجعيته مرجعية دينية. أي أن الشرط الثاني من الجملة (مرجعية دينية) ينفي ويلغى الشرط الأول (دولة مدنية)، وبالتالي فإن أصحاب شعار (المرجعية الدينية) لا يختلفون عن أصحاب شعار (الإسلام هو الحل).

وإذا كان طغيان اللغة الدينية يشكل عائقا أمام غالبية المصريين في الاختيار بين الدولة الليبرالية والدولة الدينية، فإن محور (التشريعات القانونية) يشكل تحديا أمام التيار الديني بكل فصائله. إن هذا المحور هو المحك الرئيسي في الإجابة عن هذا السؤال: هل هناك قيود أو حدود تقيد أو تحد من سلطة الشعب (أي شعب) في تشريع القوانين التي تعبر عن ثقافته القومية من ناحية، وتلائم روح العصر الذي يعيشه من ناحية أخرى؟ كما أن (الإجابة) ستحدد: من مع الدولة الدينية (حتى وإن تمسح في مصطلح الدولة المدنية المراوغ)، ومن مع الدولة الليبرالية؟ وفيما يلي بعض الأمثلة التي أرجو أن يفكر فيها كل من انخدع بطغيان اللغة الدينية، وأن يكون التفكير مجردا من أية عواطف مسبقة:

### أولا: آيات قرآنية توقف العمل بها:

نص الذكر الحكيم «فما استمتعتم به منهن فاتوهن أجورهن فريضة» (سورة النساء/ ٢٤) هذه الآية الكريمة محل خلاف بين أهل السنة الذين يرون أنه توقف العمل بها في عهد النبي محمد (ص)، وبين أهل الشيعة الذين يرون أن الذي أوقف العمل بها هو أمير المؤمنين عمر بن

هدى شعراوي، حيث تقدمن إلى مجلس النواب والشيوخ بمذكرة تضمنت عدة مطالب، كان من بينها ضرورة سن قانون يمنع تعدد الزوجات إلا للضرورة، كان تكون الزوجة عاقراً أو مريضة بمرض يمنعها من أداء وظيفتها الزوجية، وفي هذه الحالات يجب أن يثبت ذلك الطبيب الشرعي، وكذلك سن قانون يلزم المطلق ألا يطلق زوجته إلا أمام القاضي، ومحاولة التوفيق بحضور حكم من أهله وحكم من أهلها قبل الحكم<sup>(٣)</sup>. إن رواد النهضة المصرية الذين طالبوا بإلغاء تعدد الزوجات انطلقوا من روح النص القرآني الحكيم، وهو ما عبرت عنه هدى شعراوي حيث كتبت «أظن أن القرآن الكريم بتعدد عدد النساء إلى أربع مطامح، ولكنه لا يوحى بهذه العادة التي كانت منتشرة عند قبائل العرب قبل الإسلام، فإنه يقول بالنص «فإن خفتم ألا تعدلوا فواحدة» (النساء/٣)، «ولن تستطيعوا أن تعدلوا بين النساء ولو حرصتم» (النساء/١٢٩)، إذن يكون لها (المرأة) حق المطالبة بإلغاء هذه العادة التي توجد الشقاق في الأسر وتولد البغضاء بين الإخوة والأخوات من إلهات مختلفة إلخ»<sup>(٤)</sup>. أعتقد أن الإجابة عن هذا السؤال تعدده طبيعة القوى المسيطرة على آلية التشريع (البرلمان) وعلى السلطة التنفيذية، وباختصار على مجمل الثقافة السائدة في أي مجتمع يشري.

يشير المستشار محمد سعيد العشماوي إلى مثالين من الأحكام الوقتية التي نص عليها القرآن العظيم. المثال الأول: النص على حصة المؤلفة قلوبهم من الصدقات (أو الزكاة) وهو النص الذي رفض عمر بن الخطاب تطبيقه لدرجة أن بصرى على الكتاب الذي أرسله إليه أبو بكر ومزقه، لأن عمر كان يطبق ( يوحى أو بدون وعي) قانون (التغير) إذ بعد أن قويت شوكة الإسلام، وبعد أن كثر الأتباع والمؤيدون، فما حاجة الإسلام بهؤلاء الذين كان الرسول الكريم يعد من عداوتهم ويبطل هجومهم على الإسلام بـ الحصة التي يقدمها لهم من الصدقات؟ وفي صياغة دقيقة كتب المستشار العشماوي «هل يمكن أن يطبق حكم المؤلفة قلوبهم في العصر الحالي رغم وجود نص قرآني مع عدم نسخه - فتعطي الحكومات

الإسلامية نصيباً من الصدقات (أو الزكاة) إلى حكومات أخرى قوية تألفها، أو إلى عصابات مسلحة تُعلن عليها الحرب أو تهددها، فترى الحكومات (الإسلامية) ألا تحاربها أو تعادها وإنما تتألفها بإعطائها الصدقات؟» المثال الثاني «يتعلق بوقف الحكم الخاص بتوزيع الأراضي المفتوحة على الفاتحين لها. لأن عمر بن الخطاب رأى أن حكم إعطاء الأراضي المفتوحة إلى الفاتحين لم يعد من الممكن تطبيقه - لعدة أو لأخرى - مع أن هذا الحكم في القرآن لم يُنسخ، فهل يكون هناك وصف لتصرف عمر وفهم المسلمين وإجماعهم إلا أنهم رأوا أن هذا الحكم كان رهناً بوقت معين أو مخصصاً بظرف خاص؟»<sup>(٥)</sup> هل يستطيع أي تيار ديني (مهما بلغ تشدده ومهما بلغت نظريته الأحادية) أن يطالب باستصدار تشريع يقن أحكام الرق (=العبودية) والتسرى بالإماء وهي أحكام منصوص عليها في القرآن العظيم، ولم تُنسخ لا بالقرآن ولا بالسنة. وقد طرح المستشار العشماوي سؤالاً مهماً: هل هذه الأحكام عامة لكل زمان ومكان فلا يستطيع أحد أن يطالب بوقف العمل بها وإلا كان كافراً مرتدًا، أم أنها أحكام مؤقتة بعصر معين وفترة خاصة، كان الرق فيها ضرورة اقتصادية واجتماعية، بحيث لم يمكن إلغاؤه مرة واحدة؟ وإذا كان الرق والتسرى بالإماء (ملك اليمين) وهي بعض أحكام القرآن أحكاماً عامة، فإن معنى ذلك المطالبة بإلغاء الديكتاتورية (= فرمان أو قانون سلطوي) الصادر بتاريخ ١٨٧٧/٨/٤ والأمر العالي الصادر في ١٨٩٦/١/٢٦ بإلغاء الرق. وأن يدعو (المعتز على ذلك) إلى إبادة الرق، حتى لا يؤمن ببعض الكتاب ويكفر ببعضه، والتصريح بأسواق النخاسة، وتخويل من يشاء حق شراء الإماء والتسرى بهن حتى يحمي نفسه من الانحراف ويعصم ذاته من الزنا»<sup>(٦)</sup>.

## ثانياً: إشكالية تنفيذ العقوبات الحدية المنصوص عليها في القرآن:

١. حد السرقة: قطع اليد:

أ. في هذه الإشكالية يلاحظ أن التشريعات الحديثة،

حتى في الدول التي يدين أغلب سكانها بالإسلام، لا تُطبق عقوبة قطع يد السارق، باستثناء المملكة السعودية، وفترة زمنية من حكم لميري في السودان، وحكم طالبان (= طلبة الشريعة) في أفغانستان. إذ إن المعمول به في معظم الدول الإسلامية، هو توقيع عقوبة الحبس أو الغرامة المالية أو كليهما.

ب. تمثل عقوبة قطع اليد إشكالية أخرى، وهي إلى أي مدى يحرص النظام السياسي والاجتماعي (في أي مجتمع) على الاستقرار، وتحويل الإنسان الذي يعتدي على حق الآخرين وسرقة ممتلكاتهم إلى إنسان صالح وعضو مفيد ومنتج؟ فعقوبة الحبس تتيح له (بعد قضاء فترة العقوبة) الانخراط في المجتمع، وهذا الانخراط لا يتحقق إلا إذا كان له عمل شريف يكون هو مصدر دخله. وهذا العمل الشريف لا يمكن أن يتحقق بعد قطع يده، خاصة إذا كان هذا الإنسان (السارق) لا يجيد أي نوع من أنواع الأعمال الذهنية (رغم أنها تتطلب استخدام اليد أيضاً)، ولكن الصعوبة تتمثل في الفئات الذين يعتمدون على سواعدهم في الأعمال الحرفية (نجار، حداد، عتال.. إلخ)، فإن قطع يده سيحرمه من إمكانية الاعتماد على العمل الشريف. وبالتالي فإن النظام السياسي والاجتماعي الذي يطبق عقوبة قطع اليد، يحول مجموع مقطوعي اليد إما إلى منحرفين أو متسولين.

ج. الإشكالية الثالثة تتمثل في تعريف المال المسروق وفقاً للفقهاء الإسلاميين: إذ إنه يوجد إجماع بين الفقهاء على أن «حد السرقة لا يطبق في سرقة أموال الدولة ولو بلغت الملايين، لأن لكل مسلم حقاً في هذه الأموال هو ما يسمى بشبهة الملك مما يسقط الحد، فلا يقام أبداً، كما أنه لا يطبق على المختلس (أي خائن الأمانة) ولا على الخاطف أو المنتهب»<sup>٣</sup>، وهكذا فإن سارق رغيغ العيش تُقطع يده، بينما مختلس ملايين الجنيهات تكون عقوبته الحبس أو السجن أو تطبيق عليه أية عقوبة تعزيرية، وهي في كل الأحوال أخف من قطع اليد. أي أن مختلس الملايين أفضل من «سارق الرغيغ وفقاً للفقهاء الإسلاميين» بينما القوانين الوضعية تحكم على سارق الرغيغ بالحبس

وربما يعفو القاضي عنه وفقاً لسلطته التقديرية. كما أنه وفقاً لتفسير الأصوليين الذين يحرّمون بعض منجزات العصر الحديث، ويرون أنها بدعة ضارة، فإن سرقتها عندهم حلالاً شرعاً، مثل الآلات الموسيقية والتماثيل واللوحات الفنية إلخ.

د. الإشكالية الرابعة تتمثل في ظهور براءة المتهم بعد قطع يده. وظهور البراءة ليس فرضية ذهنية، وإنما هو واقع تكرر كثيراً سواء في مصر أو في غيرها من البلاد، فما هو شعور الإنسان الذي قُطعت يده وهو برئ من التهمة (التي ربما تكون ملفقة لأسباب سياسية أو خصوصيات شخصية) خاصة وأن أموال التوقيض (بافتراض حدوثه كما هو في العالم المتحضر) مهما كان حجمها لا تعني شيئاً بالقياس إلى اليد المقطوعة.

٢. حد الزنا:

الجلد مائة جلدة. وهذا الحد يجب كي يتم تطبيقه، وجود أربعة شهود يؤكدون أنهم رأوا الجماع الجنسي المعزّم بين الرجل والمرأة، ومع مراعاة أنه لا يمكن أن يمر الخيط بين جسديهما ولو أن أحد الشهود الثلاثة تراجع، فإنه لا يجوز إقامة حد الزنا، كما أن تصميم المنازل العصرية، حيث الشقق المغلقة، يصعب معه إمكانية التلصص على الآخرين، كما كان الحال في عصر الغيام التي كانت هي المأوى السكاني في الجزيرة العربية وقت نزول النص. ورغم هذه الحقائق، فإن الجماعات الإسلامية تطالب بأن يكون قانون العقوبات مطابقاً للتشريع الإسلامي.

٣. هناك حدود أقل شهرة مثل حد القذف (ثمانين جلدة) وحد الحراية (وهو القتل أو الصلب أو النفي في الأرض) وعقوبة شرب الخمر وهي عقوبة تعزيرية لأنها لم ترد في القرآن أو السنة، وإنما استخرجها على بن أبي طالب قياساً على حد القذف. وهذه الحدود - كما يقول المستشار العشماوي «عقوبات شرعية، بمعنى أنها لا تُطبق إلا بعد توافر شروط معينة، هي قيام مجتمع من المؤمنين الثقة بالعدول، وتحقيق العدالة السياسية والاقتصادية والاجتماعية ابتداءً، حتى لا تُستعمل الأحكام

الشرعية في أغراض غير شرعية، ولكي لا تستخدم العقوبات باسم الإسلام ضد المسلمين من خلال حكومات ظالمة أو حُكُام فسقة أو محاكم استثنائية أو تُطبق اعتسافا وظلما بناءً على ضبط زائف أو شهادة مزورة أو حكم جائر، كما حدث في كثير من التطبيقات على مدى التاريخ الإسلامي، وفي التطبيقات المعاصرة على وجه خاص»<sup>(١)</sup>.

### ثالثاً: المرجعية الدينية والواقع المتغير:

تتأسس فلسفة القانون على احتياجات الإنسان وفقاً لظروف عصره الذي يعيش فيه، ووفقاً لخصائص البيئة التي يعيش على أرضها، ووفقاً لمجمل ثقافته القومية. في حين أن أصحاب المرجعية الدينية يتجاهلون كل هذه الاعتبارات، وبالتالي تكون النتيجة أنهم يطلبون من الإنسان المعاصر أن يعيش عصراً غير عصره، وبيئة غير بيئته، وثقافات قومية أجنبية لا تعبر عن ثقافته القومية. وفيما يلي بعض الأمثلة على تعارض أحكام المرجعية الدينية مع الواقع المتغير:

إذا أرادت دولة ما أن تُصدر قانوناً لتنظيم النسل، وأنه لا يجوز للزوجين أن يكون لهما أكثر من طفل واحد أو طفلين الخ. انقسم أصحاب المرجعية الدينية قسمين، فبينما يرى الأصوليون أن هذا لا يجوز، وأنه حرام لأن الله هو الرزاق، يرى (فقهاء السلطة) أنه يجوز وأنه حلال شرعاً لأن الإسلام مع (التنظيم وليس مع الفوضى)، في حين أن علوم العصر الحديث تحسم الموضوع بشكل علمي ينحصر في مراعاة العوامل التالية: المساحة الكلية للأراضي الزراعية والأراضي العمرانية، حجم الموارد الطبيعية، حجم الطاقة البشرية ونوعيتها.. إلخ، أي أن العوامل الموضوعية هي التي تعدد العدد الملائم للسكان. والدليل على ذلك أن بلاداً كثيرة في أوروبا مثل ألمانيا تشجع زيادة النسل وتقدم مزايا عديدة للأسرة لتحقيق هذه الزيادة.

إذا أرادت دولة ما أن تُصدر قانوناً يبيع نقل الأعضاء البشرية للمرضى، قال الأصوليون أن هذا حرام لأنه يؤجل

لقاء الإنسان بربه. في حين أن شيخاً مشهوراً وكان نجماً إعلامياً بعد أن قال هذه الفتوى يشهور ذهب إلى لندن (بلاد الكفر كما يسمونها) وأجرى له الأطباء البريطانيون عملية جراحية دقيقة، استعاد بعدها عافيته. أما المشايخ الذين يُطلق عليهم صفة الاعتدال، فإنهم يتكلمون فيما لا يعنيهم، مثل متى يكون الإنسان قد مات؟ هل يتوقف ضربات القلب، أم يموت جذع المخ.. إلخ، وهي أمور علمية/ طبية لا شأن للمرجعية الدينية فيها.

ختان البنات: وفيها انقسم أصحاب المرجعية الدينية، بين مؤيد ومعارض. وكل منهما يستشهد بذات المرجعية الدينية، في حين أن هذا الأمر لا يحسمه إلا الأطباء المتخصصون، وهل هو في صالح البنت أم ضد مصلحتها. الادعاء أن الإضرار في مكاتب البريد أو في بنوك الدولة حرام لأنه ربا. ورغم أن المصنفين بـ (المعتدلين) أو بـ (اليسار الإسلامي) فنذاً مسألة الربا، وأن البنوك الحديثة لا علاقة لها بمفهوم الربا الوارد في القرآن، رغم ذلك فإن الأصوليين يهاجمون بنوك الدولة ويسعون لاستصدار تشريع يحرم التعامل معها، تمهيداً لإقامة شركات نصب ونهب الأموال المسماة حركياً شركات توظيف الأموال. وعن البنوك المسماة (المصارف الإسلامية) كتب المستشار العشماوي أن «هذه المصارف لا تستثمر أموالها في الإنتاج.. كما فعل بنك مصر عند إنشائه حيث أقام دعائم الاقتصاد المصري لكنها تودع أموالها في مصارف أجنبية ببلاد أوروبا وأمريكا، وتأخذ عليها فائدة تصل إلى ١٤٪ سنوياً، توزع منها على المودعين لديها ما بين ٨-١٠٪ سنوياً، زاعمة أن ما تقدمه لهم هو أرباح وليس فائدة، أي أنها تلجأ إلى تغيير الاسم فقط مع بقاء الفعل كقفل غيرها من المصارف في كل بلاد العالم، وهي تحاول لتحقيق أهدافها فتغايير بين النسبة التي تقدمها للمودعين بين عام وآخر حتى لا ينتبهوا إلى حقيقة الأمر»<sup>(٢)</sup>.

لو أرادت دولة ما أن تحقق مقاصد الشريعة كما وردت في القرآن العظيم بتطبيق تكنولوجيا العلم الحديث، فما هو موقف السلطة التشريعية؟ مثال: تنص

آيات الذكر الحكيم أن المرأة المطلقة والأرملة لكل منهما مدة محددة (= عدة) حتى تقترن بزواج آخر. والحكمة في ذلك التأكد من براءة رحمها من الحمل، لتجنب اختلاط الأنساب، فإذا جاء العلم بالحديث، وأصبح من الممكن بواسطة التكنولوجيا الطبية، التأكد من خلو الرحم من الحمل، فهل يجوز استصدار تشريع يسمح للمرأة أن تعقد قرانها على زوج آخر بعد طلاقها أو بعد وفاة زوجها بأيام أو أسبوع إذا كانت مضطرة للسفر مع الزوج الجديد؟ هذا المثال يضع تحديًا جادا أمام المجتمع في العصر الحديث، ويفرق بين من يقدسون الثبات ومن يؤمنون بالتغير. بين من لا يفهمون روح النصوص، وبين من يهتمون بسعادة الإنسان.

إذا أرادت دولة ما استصدار قانون يعاقب بموجبه كل من يكفر الآخر، فما هو موقف السلطة التشريعية؟ سيختلف الوضع لو أن أغلبية أعضاء البرلمان من الأصوليين الذين يرون أن بضاعتهم تعتمد أساسا على تكفير كل مختلف مع مرجعيتهم، وبالتالي فهم ضد كل من يطالب بإلغاء قانون الحسبة الذي يُعطى للنباية العامة حق إقامة دعوى (الردة) بناءً على طلب من آحاد الناس. أما لو كانت أغلبية أعضاء البرلمان من الليبراليين فإنهم سيوافقون على مشروع القانون الذي يعاقب كل من يكفر الآخر، وأيضاً سيطالبون بإلغاء قانون الحسبة. ما هو الموقف لو أن الأصوليين شكّلوا أغلبية مطلقة في البرلمان (= السلطة التشريعية) وأرادوا استصدار قانون ينص على وجوب تطبيق العقوبات البدنية في بعض الجرائم، مثل الجلد وقطع الرقبة، وقطع اليد على أن يكون ذلك في ميدان عام يسمح للجمهور بالفرجة والمشاهدة؟ وما هو الموقف لو حدث العكس وكانت الأغلبية في البرلمان لقوى التيار الليبرالي الذي يطالب بإلغاء عقوبة الإعدام؟

إن منظمة العفو الدولية، قد وسّعت النظرة الإنسانية إلى المجرم، إذ نص قانونها الأساسي على حث حكومات العالم على أن تُعدل من قوانينها، بحيث يتم تجريم العقوبات البدنية القاسية، مثل الجلد وقطع اليد والرقبة.

وبالتالي تضمّن القانون الأساسي لمنظمة العفو الدولية، حث دول العالم على إلغاء عقوبة الإعدام، وذلك من خلال منطلقين أساسيين: الأول قانون الاحتمالات الذي يضع قاعدة أساسية وهي احتمالات ظهور براءة المتهم بعد تنفيذ الحكم. فما هو الوضع بعد تنفيذ عقوبة الجلد أو قطع اليد وإزهاق الروح؟ في العقوبات الوضعية (الحبس، السجن، الغرامة) يحق للمتهم البريء أن يطالب بتعويض أدبي ومادي، ولكن كيف يمكن محو الألم النفسي لمن تم جلدته في ميدان عام، خاصة إذا ظهرت أدلة مؤكدة على براءته، وهنا يكون الألم النفسي مضاعفا، ونفس الشيء بالنسبة لمن قطعت يده. أما الإشكالية الكبرى فهي الإطاحة برأس إنسان بريء.

أما المنطلق الثاني لفلسفة إلغاء عقوبة الإعدام، فهو منطق واقعي مستمد من التجارب العديدة في دول كثيرة، حيث ثبت بالدليل القاطع أن كثيرين قد تم تنفيذ عقوبة الإعدام فيهم ثم تبين أنهم أبرياء. إن إلغاء عقوبة الإعدام تتأسس على ثلاثة أسباب: الأول: مراعاة الشفقة بالإنسان، حتى ولو كان مدانا، وهو اعتبار إنساني بحت، تحميه فطرة الإنسان التي يغلب عليها الشفقة، متصورا ذاته مكان الجاني.

الثاني: مراعاة البعد الاجتماعي والفلسفي والنفسي والاقتصادي والثقافي مع مجمل الظروف التي دفعت إلى ارتكاب الجريمة.

الثالث: احتمال براءة المتهم بعد تنفيذ العقوبة. نظرا لهذه الاعتبارات المهمة، تبنّت منظمات حقوق الإنسان في أوروبا، ما نص عليه القانون الأساسي لمنظمة العفو الدولية، خاصة أن التاريخ الحديث والمعاصر يحدثنا عن آلاف الأبرياء الذين أعدموا لأسباب سياسية، ففي إيران الخومينية - على سبيل المثال - سجّلت منظمة العفو الدولية «أسماء ما يزيد على ألفي سجين ورد وقوعهم ضحية لموجة من الإعدامات السياسية السرية في الفترة من يوليو ٨٨ إلى يناير ١٩٨٩»<sup>(١٠)</sup> وقد أوضح (آية الله يزدي) رئيس الهيئة القضائية أن أعضاء جماعات المعارضة مثل منظمة مجاهدي خلق الإيرانية، مدانون بصورة

جماعية «بشن الحرب على الله»، و«الفساد في الأرض»، ومن ثم فهم معرضون للحكم عليهم بالإعدام»<sup>(١١)</sup>.

أما في السنوات الأولى لما سُمي بالثورة الخومنية، فإن تقرير منظمة العفو الدولية ذكر أن الآلاف من المعارضين السياسيين للحكومة الجديدة، قد تم إعدامهم في السنوات الأولى للثورة الإيرانية التي قامت عام ١٩٧٩<sup>(١٢)</sup>.

وتعتبر منظمة العفو الدولية أن من بين فئات الولايات المتحدة الأمريكية في مجال حقوق الإنسان، مسألة «الاستخدام المتزايد لعقوبة الإعدام»<sup>(١٣)</sup> خاصة بعد أن ثبتت براءة ١٣ إنساناً بعد إعدامهم<sup>(١٤)</sup>.

وفي السودان تم إعدام الشيخ محمود محمد طه علناً داخل سجن كوبر يوم ١٨ يناير ١٩٨٥ بأوامر من الرئيس المؤمن الخليفة جعفر النميري، علماً بأن الشيخ محمود طه، كان على درجة من التقوى والورع شهد له بهما كل من تعاملوا معه، وكان أحد زعماء الإخوان الجمهوريين، ولم يكن ضد تطبيق الشريعة الإسلامية، وإنما كان ضد تطبيق نميري والإسلاميين من أتباعه للشريعة الإسلامية، أي قطع يد الفقير سارق الرغيف. ورغم نداءات الاستغاثة من معظم رؤساء الدول ومنظمات حقوق الإنسان إلى أمير المؤمنين محمد جعفر النميري لإنقاذ حياة الشيخ الجليل، إلا أنه قد تم الإعدام العلني، لمجرد أنه كان يقف مع العدالة ومع حقوق الضعفاء، رغم أن مرجعيته كانت مرجعية دينية.

وفي مصر تم إعدام الشهيدين محمد البقرى (١٩٥٥ سنة) ومصطفى خميس (١٨ سنة) في مذبحه عمال كفر الدوار بعد ثلاثة أسابيع من ثورة يوليو ١٩٥٢، بعد محاصرة المصانع وبيوت الأهالي بالذبابات واعتقال ٥٦٧ عاملاً والحكم العسكري بسجن الكثيرين. وتم إعدام العاملين المذكورين أمام ١٥٠٠ عامل في ملعب كرة القدم، وهو المشهد الذي يُقظ من بئر الأزهار مذبحه دنشواي التي ارتكبتها ضباط الاحتلال الإنجليزي عام ١٩٠٦ ضد الفلاحين المصريين. ومن هنا لم تكن ثمة مبالغة في وصف أحداث كفر الدوار في أغسطس ١٩٥٢ بأنها دنشواي جديدة على يد الضباط الذين أطلقوا على

أنفسهم تعبير (الضباط الأحرار)، ولعل أهم درس في مذبحه عمال كفر الدوار، أن البكاشي عاطف نصار الذي قرأ الحكم (العسكري) أمام العمال (١٥٠٠ عامل) وقبل الإعدام مباشرة قال إن العامل مصطفى خميس (١٨ سنة) كان «يحارب الله ورسوله فحق عليه القتل»<sup>(١٥)</sup>

## رابعاً: التشريعات الوضعية والمرجعية الدينية:

تنص معظم دساتير العالم على أن المواطنين متساوون في الحقوق والواجبات، بغض النظر عن الدين أو العرق أو الجنس أو اللغة، وبالرغم من ذلك فإن الواقع يشهد تمييزاً واضحاً يفرق بين أبناء الشعب الواحد. ويكون هذا التمييز أشد وضوحاً ضد الأقلية الدينية. وكما هو معروف في فقه القانون، أن القوانين التي تصدر تكون مكتملة للدستور ومعبرة عن روحه. فإذا كان الدستور المصري ينص صراحة على أن المواطنين متساوون في الحقوق والواجبات، فهل يمكن استصدار القوانين التالية لتكون تعبيراً حقيقياً عن الدستور: قانون ينص صراحة على توحيد دور العبادة لكل المصريين، لا فرق بين أبناء دين وأبناء دين آخر، وتكون المعاملة بالمثل وعلى قدم المساواة. مع البنس على إلغاء كل القوانين والقرارات السابقة في هذا الشأن. قانون ينص على إلغاء خاتمة الديانة من كل المحررات الرسمية.

قانون ينص على ضم المعاهد الدينية (إسلامية ومسيحية) لتكون تحت إشراف وزارة التعليم. قانون يوجب على وزارة التعليم أن تخصص مادة باسم (الأخلاق) لكل مراحل التعليم الأساسي، يتعلم فيها الطالب نماذج مختارة بدقة من القرآن العظيم ومن الأنجيل الكريمة التي تحض على الفضيلة واحترام الأسرة وكل المعاني النبيلة. وتكون هذه المادة (الأخلاق) بديلاً عن حصّة الدين، كما أنها ستحقق وحدة أبناء شعبنا المصري، حيث سيجلس الطالب المسلم بجوار الطالب المسيحي، وبالتالي سيتم تجاوز التفرقة العادّة حاليًا، وضرورة أن



تتضمن مادة الأخلاق نماذج من ديانات الشرق القديم ونماذج من كتابات الحكماء المصريين، لتعميق انتمائنا لجدودنا الذين ميّدوا الحضارة المصرية.

قانون يجرم ويعاقب كل من يستخدم الميكروفون في أي مناسبة في الأماكن العامة. وأن يكون الأذان في المساجد بالصوت البشري. وكل ذلك في ضوء علوم الطب التي أثبتت خطورة الميكروفون على قلب الإنسان بصفة خاصة، وأنه أسوأ تكنولوجيا أنتجها العلم الحديث.

هذه القوانين المقترحة (وهي مجرد أمثلة) تشير بوضوح إلى القوى التي تؤيدها وتبناها (أي الليبراليين) وإلى القوى التي تعارضها وتهاجمها (أصحاب المرجعية الدينية) ولعل تصريحات بعض زعماء الإخوان المسلمين توضح وتؤكد ما أذهب إليه، فقد أصدر أحد أعضاء مكتب الإرشاد بالإخوان المسلمين فتوى بخصوص بناء الكنائس وقال إن الأمر على ثلاثة أقسام: القسم الأول: بلاد أحدثها المسلمون وأقاموها كالمعادي والعاصر من رمضان وحلوان، وهذه البلاد (يقصد المدن الجديدة) ومثالها لا يجوز فيها إحداث (يقصد بناء) كنيسة. القسم الثاني: ما فتحه المسلمون من البلاد بالقوة كالإسكندرية بمصر والقسطنطينية بتركيا، فهذه أيضا لا يجوز البناء فيها، وبعض العلماء (يقصد الفقهاء في الدين) قال بوجود الهدم لأنها مملوكة للمسلمين. القسم الثالث: ما فتح صلحا بين المسلمين (يقصد العرب الذين غزوا مصر) وسكانها. والمختار هو إبقاء ما وجد بها من كنائس على ما هي عليه في وقت الفتح (= الغزو) ومنع بناء أو إعادة ما هُدم منها<sup>(٣١)</sup>.

وما هو الموقف القانوني. وما هي حدود سلطة التشريع، لو أن الأغلبية المطلقة في البرلمان أصبحت في يد التيار الديني الذي يطالب بفرض الجزية على المسيحيين في الدولة الإسلامية مع حرمانهم من الخدمة العسكرية. وهو ما صرح به أ. مصطفى مشهور المرشد العام للإخوان المسلمين الراحل<sup>(٣٢)</sup> أما أ. محمد حبيب نائب المرشد الحالي فقال «نحن جماعة الإخوان المسلمين نرفض أي دستور يقوم على القوانين المدنية

العلمانية، وعليه فإنه لا يمكن للأقباط (يقصد المسيحيين لأن كل المصريين أقباط) أن يُشكلوا كيانا سياسيا في هذه البلاد. وحين تتسلم الجماعة مقاليد السلطة والحكم في مصر فإنها سوف تُبدل الدستور الحالي بدستور إسلامي يجرّم بموجبه كافة غير المسلمين من تقلد أي مناصب عليا في الدولة أو في القوات المسلحة، وأنه من الضروري أن نوضح أن هذه الحقوق إنما ستكون قاصرة على المسلمين وحدهم دون سواهم<sup>(٣٣)</sup> وما ذكره أ. محمد حبيب هو ترديد والتزام بما ورد في كتيب باسم (نموذج الدستور الإسلامي)، صدر في لندن عام ١٩٨٤ نص فيه على أن «مواطنة الدولة حق لكل مسلم فقط»<sup>(٣٤)</sup> بل إن الشطط الأصولي وصل إلى درجة أن يعلن أ. محمد مهدي عاكف مرشد الإخوان الحالي أن «الحكم العثماني لمصر لم يكن احتلالا، ولو أن خليفة من ماليزيا حكم مصر لا يكون محتلا»<sup>(٣٥)</sup>.

إزاء هذه الأمثلة من تصريحات زعماء الإخوان المسلمين، فإن السؤال المشروح هو: لو أن التيار الديني سيطر على السلطينتين التشريعية والتنفيذية، فهل سيُنفذ مشروعه ويستولن لدا نحن المصريين خليفة من ماليزيا أو من أفغانستان؟ ويفرضون الجزية على المسيحيين ويحرمونهم من الخدمة العسكرية، ويقتل السنوني الشيعية والبهاثيين، ويحطمون الآثار المصرية كما فعل طلبة الشريعة في أفغانستان، ويمتنعون استخدام التليفزيون والراديو، ويمتنعون خروج المرأة من البيت؟ وإذا كان خطاب الأصوليين لم يتغير منذ أكثر من سبعين عاما، فإنهم سيطبعون المستقبل بمشروعهم الماضوي الذي يرفض الحداثة والديمقراطية والاعتراف بقدرة الإنسان على صناعة حاضره، وقدرته على أن يشرع لنفسه القوانين التي تعبر عن الحضارة في تجلياتها المتعددة، وأبرزها رفض الأحادية والانتحيز للتعديدية بكل أشكالها. وبالتالي يكون الأمل في التيار الليبرالي ومدى قدرته على إقناع الغالبية الساحقة من المواطنين بأن مصلحة الوطن رهن بأن تكون مرجعيتنا الأساسية هي العقل، وقلبتنا الأولى هي الوطن. إن المشروع الأصولي لا يُشكل خطورة

الحاكمية لله، تطبيق الشريعة، الإسلام دين ودولة، الإسلام مصحف وسيف، إعادة الخلافة، القومية الإسلامية، جاهلية المجتمع، أسلمة العلوم والاقتصاد والبنوك والشركات .. إلخ»<sup>(٣١)</sup>.

أعتقد أن أخطر مسألة تواجه أي شعب، هي مشكلة اختطاف عقله. وقد نجح التيار الديني الأصولي في مصر في سرقة عقول غالبية المصريين، ومن هنا يكون السؤال الحاسم هو: كيف يمكن للتيار الليبرالي أن يعيد إلى المصريين عقولهم، ليكون العقل هو المرجعية ونحن نُشرع لواقعنا، كي نخطط لمستقبل أفضل، مستقبل يتأسس على منظومة من القوانين قاعدتها التسامح الفلسفي، الذي يستبعد معتقدات الآخر الدينية والمذهبية، في تعامله الحياتي، وينظر إليه كإنسان وشريك في الوطن. أي إنسان ومواطن دون أية اعتبارات أخرى.

\*\*\*\*\*

على المسيحيين وحدهم، وإنما على كل شعبنا المصري، حيث وصموا مجتمعنا بأنه مجتمع جاهلي وكفروا كل المصريين (مسلمين ومسيحيين) وحكاما ومحكومين. كما أعتقد أنه على التيار الليبرالي أن يعيد النظر في مسألة الفرق بين الإخوان المسلمين وبين التنظيمات التي تعمل تحت الأرض. فقد عودتنا الثقافة السائدة على أن الإخوان المسلمين أرحم من غيرهم مثل (التكفير والهجرة) أو «الجماعة الإسلامية».. إلخ، وكنت أرى منذ عدة سنوات أن الفرق بينهم في الدرجة والتكتيك وليس في النوع والأهداف الرئيسية. وكان يشاركني في هذا الراحل الجليل المفكر خليل عبد الكريم الذي كتب: «الإسلاميون على اختلاف فصائلهم».. ولا أرى أن بينهم معتدلين ومتشددين. بل جميعهم سواء فلديهم مشروع سياسي، هو الوثوب على السلطة بكافة الطرق، وفي مقدمتها وأفضلها لديهم العنف، ويقصد الترويج لمشروعهم السياسي، طرحو عددا من الشعارات والمقولات: الإسلام هو الحل،

## الهوامش

- ١ - المستشار محمد سعيد العشماوي (الإسلام السياسي) سينا للنشر - عام ١٩٨٧ من ص (٢٠٢-٢٠١).
- ٢ - صابر نازيل (العلمانية في مصر ١٩٠٠-١٩٥٠) مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان عام ١٩٩٧ ص ٢٠٠.
- ٣ - مذكرات هدى شعراوي - ثلاثة أجزاء - دار المدى للثقافة والنشر عام ٢٠٠٣ - الجزء الثالث ص ٣١.
- ٤ - مذكرات هدى شعراوي - المصدر السابق - ج ٢ - ص ٩٦.
- ٥ - المستشار محمد سعيد العشماوي - المصدر السابق - ص ٢٠٠، ٢٠١.
- ٦ - المستشار محمد سعيد العشماوي - المصدر السابق - ص ١٩٩.
- ٧ - المستشار محمد سعيد العشماوي - المصدر السابق - ص ١٦٦.
- ٨ - المستشار محمد سعيد العشماوي - المصدر السابق - ص ١٨٣.
- ٩ - المستشار محمد سعيد العشماوي - المصدر السابق - ص ٢٦، ٢٧.
- ١٠ - كتاب انتهاكات حقوق الإنسان في إيران - من عام (١٩٨٧-١٩٩٠) وهو من مطبوعات منظمة العفو الدولية.
- ١١ - صحيفة أطلاعات الإيرانية بتاريخ ١٩٩٠/٥/٣٠ - المصدر السابق.
- ١٢ - المصدر السابق - ص ١٠.
- ١٣ - لشرة سبتمبر ١٩٩٢ من مطبوعات منظمة العفو الدولية.
- ١٤ - عن دراسة أجريت عام ١٩٨٧ - نللا عن كتاب (عقوبة الإعدام: ضد حقوق الإنسان - من مطبوعات منظمة العفو الدولية - عام ١٩٨٩ - ص ٣١).
- ١٥ - عبد المنعم الغزالي كتاب (بعد أربعين عاماً براهمة غميس والبرقي) نللا عن جريدة الأهرام المصرية ١٩٩٣/٩/١٩.
- ١٦ - كتاب (المواطنة في مصر - مجموعة أبحاث - من الجمعية المصرية لدراسات الوحدة الوطنية - عام ٢٠٠٦، ومجلة الدعوة الناطقة باسم الإخوان المسلمون عدد رقم (٥٦) ومال (الإخوان المسلمون والأخر) بقلم عبد الرحيم علي - أهرام ٢٠٠٦/٨/٢٠.
- ١٧ - أهرام ويكلي ٩-٣ أبريل ١٩٩٧.
- ١٨ - جريدة الزمان ٢٠٠٥/٥/١٧.
- ١٩ - د. كمال مغيث (الحركة الإسلامية في مصر) مركز الدراسات والمعلومات القانونية لحقوق الإنسان - عام ١٩٩٧ من ص ٢١٢-٢٠٩.
- ٢٠ - جريدة الكرامة ٢٠٠٥/١٠/٤.
- ٢١ - خليل عبد الكريم (الإسلام بين الدولة الدينية والدولة المدنية) سينا للنشر - عام ١٩٩٥ - ص ١٦١.

## ثقافة العنف قراءة في الأدب الإسرائيلي المعاصر

محمد سالماني<sup>(١)</sup>

كلما رأيت ضرورة لذلك، فالأعمال الإبداعية - وهي ربما دون غيرها - تقع عرضة لنوع من التدخل يمسح رؤيتها إلى ما ينسجم مع رؤية النظام ومتطلباته. والدولة هنا تجثم من خلف الستار تاركة للحركة الثقافية المسيئة ذاتها حريتها في الحركة والتوجيه<sup>(٢)</sup>.  
ولذلك نرى أن الأديب الصهيوني ينطلق في عمله الفني من ساحة التوجه السياسي للظاهرة الأدبية، لينتهي أخيراً إلى كتابة نص ثقافي لا يعيد مطلقاً عن برنامج الدولة وأهدافها الاستعمارية المباشرة، ولا يتزحزح عن أفكارها العنصرية الواضحة، بل إننا نراه بوقاً إعلامياً لكل الحركات الانتقامية والتدميرية التي ترتكبها السياسة الإسرائيلية!!

(٢)

الأديب بوصفه فناناً، أي كائناً ذا مواصفات حسية وشعورية خاصة، مؤهل للانقاط خفايا المجتمع الذي يعيش فيه، الأمر الذي يوفر للعمل الأدبي قراء وفيرا من الحقائق والمعلومات، التي يمكن للباحثين النقاطها وجمعها وتنسيقها وربطها بمعارفهم السابقة عن الواقع الاجتماعي موضوع العمل الأدبي ومحل البحث.

(١)

لا يستطيع أي ناقد أو باحث في الشعر الصهيوني المعاصر يسائر اتجاهاته أن يفصل هذا الشعر - والأدب عامة - عن الأيديولوجية الصهيونية التي تفرع منها، وهو ما عبر عنه "يهودا عميحاى" بقوله: "إن في بلادنا لا يمكن إلا أن نكتب الشعر السياسي، وحتى شعر الحب عندنا هو أيضاً شعر سياسي"<sup>(١)</sup>!!).

بهذه العبارة الموجزة نستطيع فهم مدى العلاقة بين الأدب الصهيوني وبين الأيديولوجية الصهيونية التي توجه ضبط قوانينه العضوية<sup>(٢)</sup>، وحتى إذا كان ثمة فصل بين الأدب والأيديولوجيا في إسرائيل، فإن هذا الفصل لا يتعدى حدود الشكل، ذلك أن جوهر المسألة الأدبية والفكرية والثقافية الصهيونية خاضع لتحكم السياسة العامة للدولة.

والمتتبع للسياسة العامة لإسرائيل، يلحظ ظاهرة القمع التي تقوم بها أجهزة ضد بعض الحركات اليهودية المناوئة للقضايا المتعلقة بمصير المجتمع الاستيطاني في فلسطين، وبصورة أخرى (إذا كانت هذه القبضة الحديدية الخفية للدولة والمجتمع تحتصر المناخ الثقافي وتراقبه بعذر وعن بُعد؛ للتدخل بحسم وعنف

(١) باحث مصري.

أن (الاشكنازيم) يحتلون المرتبة العليا في بناء الهرم الاجتماعي في إسرائيل، ثم يأتي اليهود (السفاراديم) بعدهم من حيث التدرج الطبقي. أما اليهود العرب فيرحلون في مرتبة متدنية حقيرة!!

وقد أشار "حاييم هزاز" إلى هذا التدرج الاجتماعي في روايته "ياعيش"، فحينما كان "ياعيش" - بطل الرواية - يتحدث مع ابن أخيه أثناء سيرهما، ظهر لهما رجل غريب في شوارع المدينة، ويسأله اتضح أنه قادم من فلسطين، وتوافد عليه الناس يسألونه:

- كيف هم اليهود هناك؟ هل هم مثلنا؟ ومن أين جاءوا؟

- اليهود هناك ليسوا مثلنا، إنهم أشكنازيم وسفاراديم، وهناك أيضا من بلدان إسمايل (العرب)، ولكنهم جميعا يخضعون للاشكنازيم الذين هم في أغلبهم أثرياء، وأصحاب الأمر والنهي وشديدو البطش<sup>(٨)</sup>.

ولقد أسهب الباحثون والأدباء في الحديث عن الأشكال المختلفة من التمييز العنصري الإسرائيلي ضد العرب، ويمكن إجمالها بإيجاز أن التمييز في أماكن السكن، وذلك بإجبار العرب بأن يقيموا في مناطق معينة، وكذا التفرقة ضدهم في الخدمات الاجتماعية والصحية والتعليمية<sup>(٩)</sup>، وحرمانهم من كثير من الحقوق المدنية، لاسيما فيما يتعلق بحريتي الحركة والتعبير، وقد كشف الكتاب السنوي لإسرائيل لعام ١٩٧١، أن عدد العرب المستخدمين كموظفين تنفيذيين في المؤسسات والوزارات بلغ (سبعة) فقط من مجموع ١٦٢٢ موظفا<sup>(١٠)</sup>، وقد بلغت نسبة العرب الموظفين لليهود نحو ٢٣ عام ٢٠٠٠ (١١).

ويبرز "ب. ب. يهوشوع" ميادين الأعمال التي يعمل بها العرب، فيروي في روايته "العاشق" عن نوعيات هؤلاء العمال على لسان الشاب العربي "نعيم"، فيقول: "عمال بناء، عمال حدائق، غاسلو أطباق، حفارو آبار، خادما، عمال كراجات، كلهم يحملون أكياسا بلاستيكية فارغة، وهويات جاهزة في الجيب الأيسر لإخراجها"<sup>(١٢)</sup>. وكذلك يشير "عجنون" في روايته "أمس الأول" إلى

وهو أيضا- الأدب- لا يملك بحكم طبيعة العمل الأدبي أن يطمس الحقائق السياسية والاجتماعية، أو الاتجاهات النفسية الاجتماعية الباطنة في المحيط الشعبي، إذا ما وضع عمله الأدبي في خدمة السلطة القائمة؛ ذلك أنه يضطر في سياق دفاعه عن أوضاع معينة إلى الإشارة الضمنية للحقائق والميول التي يدافع ضدها، لهذا كانت الوثيقة الأدبية قديما تعمل على استكمال المعلومات عن حقيقة الموقف الشعبي والتيارات الباطنة في المجتمعات، التي تحرص مصادر التاريخ الرسمية على طمسها وإهالة الضباب عليها<sup>(١٣)</sup>.

ولهذه الأسباب، انتهبت الإدارة الإسرائيلية- مبكرا- إلى ضرورة دراسة الأدب العربي؛ فهو السبيل للتغلغل داخل المجتمع الشعبي، لهذا كانت ترجمة أبا أيان- وزير الخارجية الإسرائيلي الأسبق- لرواية توفيق الحكيم (يوميات نائب في الأرياف)، وهي رواية نخوص في أعماق المجتمع الرفي المصري وتصور دقائقه. ولهذا أيضا، يجب علينا دراسة الظاهرة الأدبية الإسرائيلية؛ فيها يتجلى الفكر الأيديولوجي للسلطة الصهيونية الحاكمة.

### (٣)

من المعروف أن المجتمع الإسرائيلي يختلف في تكوينه عن المجتمعات الإنسانية التي تنشأ ضمن أوضاع اجتماعية واقتصادية خلال فترات تاريخية متعاقبة. فاليهود في إسرائيل أتوا من شتى أنحاء العالم، وإذا نظرنا إلى ذلك المجتمع فسوف نلاحظ الفارق الكبير بين العناصر البشرية المكونة له، والتي تتمثل في اليهود الأوربيين (الاشكنازيم)<sup>(١٤)</sup>، واليهود الشرقيين (السفاراديم)<sup>(١٥)</sup>، والعرب.

ولما كان اليهود القادمون من الغرب يتمتعون بسبب تطور البلاد التي جاءوا منها بمستوى راق من المعرفة والثقافة والفكر والإبداع، ويتأثرون تأثرا كبيرا بالحضارة الأوربية، لذلك رأوا في أنفسهم أنهم أرقى من إخوانهم اليهود الشرقيين والعرب، ومن هنا نلاحظ

العرب الحماليين، فيقول إنه عند وصول "إسحاق كומר" (بطل الرواية) إلى فلسطين، قابله الحماليون العرب في ميناء حيفا، وكانوا لا يكفون عن طلب النقود ويعدها البقشيش، فيقول:

"... لم يتمكن من جمع أفكاره حتى وقف عنده الحماليون، وطلبوا منه نقوداً، فأخرج حقيبتيه وأعطاهم، ثم عاودوا الطلب فأعطى لهم، وعادوا الطلب مرة أخرى، وأخيراً طلبوا "بقشيش"... ويمجد أن انصرف عنه العرب جاء يهودي وأخذ أمتعة إسحاق"<sup>(١٦)</sup>.

ويتضح أيضاً تدنى الطبقة العربية ونوعية عمالتها في قصة "هارون أمير": "أنفذ إسرائيل"، ووضح ذلك جليا من خلال حوار دار بين "نون" (بطل القصة) وصديقه "جرشون" والعامل اليميني الذي يقول:

"هذا الصباح لم يأت العرب الذين يعملون عنده، حينئذ انتظرتنا بعض الوقت لرؤية إذا كانوا سيأتون. وعندما رأينا أنهم لا يأتون قال اثنان أو ثلاثة عمال إنه حدث في الأمر شيء بالثأكيد، وليس من المناسب البقاء هناك، وذهبوا في النهاية لحال سيدهم"<sup>(١٧)</sup>.

وهذه النظرة العنصرية - كما حددتها الأيديولوجية الصهيونية، وواكبها الإبداع الإسرائيلي، قد أثرت بشكل كبير في توجيه المجتمع، ففي استفتاء شعبي جرى في السبعينيات من القرن الماضي، جرى بين مجموعة ممثلة للمجتمع اليهودي الإسرائيلي من حيث رؤاهم بشأن العرب، كانت الإجابات كالآتي<sup>(١٨)</sup>:

العرب	أكسل من الإسرائيليين	نعم	لا
العرب أقل ذكاء من الإسرائيليين	٥٣%	٣٦%	
العرب أقل شجاعة من الإسرائيليين	٧٤%	١٩%	
العرب أخط من الإسرائيليين	٨٠%	١٢%	
العرب أكثر قسوة من الإسرائيليين	٦٧%	٢٣%	
يعملون حقداً ضد الإسرائيليين	٧٥%	١٧%	
على الرغم من أن هذا استفتاء شعبي فإن له صدى كبيراً في الأدب الصهيوني، من أمثلة ذلك ما ورد في قصة: "سيد قومه"، لـ"يهودا بورلا"، والذي يصف فيها مدى	٦٨%	٣٦%	

القسوة التي يتعامل بها العربي مع الآخرين، فنجدنا علم "طلال" أن هناك علاقة بين أخته "عميدة" وشاب يهودي "جدعون"، كان رد فعل "طلال" التفكير في نوع العقوبة التي سيلقونها بها أخته:

"فكرت في الواقع في كل الأوقات: أحرمها من جمالها؟ أأفقا عينها، أم أقطع ساقها؟"<sup>(١٩)</sup>.

وفي قصة "هارون أمير": "أنفذ إسرائيل"، يصف الكاتب العرب بأنهم مخربون سفاخون، فيقول:

"العرب! العرب يحطمون كل شيء، سفاخون سفاخون!"<sup>(٢٠)</sup>.

ويصف "يهوشوع" في روايته "العاشق" الشاب العربي "نعيم" بأنه إنسان بعيد عن النظافة والتحضّر، ولكنه تعلم فيما بعد كيفية النظافة على يد العجوز اليهودية "فيدوتشا"، فيقول:

"يعود العربي آخر الليل قدراً، حاذؤه ملئ بالطين، لكنه تعلم أن يخلع حذاءه عند المدخل، والدخول بجواربه فقط داخل الشقة."<sup>(٢١)</sup>

وفي رواية "الرحلة إلى أوري الكلدانيين"، يصف "دافيد شمر" العربي بالجهل والتخلف، فيقول على لسان الطبيب الذي يعالج ابنه العربي:

"كلاب أبناء كلاب، مرة أخرى دهنتم عينيها بقشر الثوم، يا أيها الأنغال، وكنت قد حذرركم من أنكم ستصيبون ابتنتكم بالعمى التام"<sup>(٢٢)</sup>.

هذه الأوصاف البذيئة هي عنها التي وصف بها "يهوشوع" العرب في روايته "العاشق"، فيقول على لسان "فيدوتشا" العجوز اليهودية، للشاب العربي "نعيم"، الذي يقيم عندها، فتقول:

"هذا العربي الصغير يجلس في الكرسي أمامي، كلب ملعون، يقرأ في هدوء، وأشعر أنا بأنه يتمتع"<sup>(٢٣)</sup>.

وفي رواية "ياعيش" لحاييم هزان يتباهى الرجل بالأسرة اليهودية، حيث ترفض الأم الأملة اليهودية أن تشبه ابنها "ياعيش" ببائعة "ال دواشنة العربية"، فيقول على لسان الوكيل الذي جاء يخبرها بالسماح لابنها أن يخنى ويرقص في الملاهي:

"أيمكن تساوين الملك بآل دواشنا، ليمح الله اسم هؤلاء الكلاب"<sup>(١٣٦)</sup>.

وفي موضع آخر من الرواية نفسها، خرج "يعيش" وصديقه "عمودي" للتجارة، وظهر في طريقهم جماعة من العرب، أخذ "عمودي" يسب ويشتم بعد أن اختفت الجماعة عن الأنظار، فقال:

"كلاب أبناء كلاب! متى يالله تنتقم لنا من أبناء الرذيلة؟ ليمح الله اسمهم وذكرهم"<sup>(١٣٧)</sup>.

أما قصة "على حد الرصاصة" لإسماعيل أوربان، فقد تطرق إلى كيفية معاملة السلطات الإسرائيلية للعرب، فوصفها بالإهانة والقسوة، فيقول واصفا تصرف الجندي الإسرائيلي مع أسير عربي عندما أنزل يديه من فوق رأسه ثم أعادها إلى مكانها بسرعة:

"عربي قدر، أمرته أن يرقد على وجهه ويده ممدودتان ومبسوطتان، وضربته بحذائي في مؤخرته لإزهايه"<sup>(١٣٨)</sup>، وهو ما أكدته "هاميتري" في قصته "الرابع"<sup>(١٣٩)</sup>!

ولكن يبدو أن هناك كلمات شائعة على ألسنة الحاخامات والمفكرين يصفون فيها العرب بالوحشية والانحطاط والقدارة والتخلف.. وتظهر هذه الأوصاف كثيرا في الأدب الإسرائيلي الحديث، ففي قصيدة "وقت الحراسة" للشاعر "شاهول تشرنيحوفسكي" وفيها يصور الشخصية العربية بالوحشية وتعطشها للدماء، فيقول:

من أجل أب تقدم به العمر، ومن أجل أم عجوز  
قدسا الرب في قوتهما وبأسهما

وباركا الابنة وتركها ابنهما

للحرب المقدسة ضد وحوش البشر

ضد إنسان الصحراء المزدري والمتعطش للدماء"<sup>(١٤٠)</sup>.

وهي أيضا الأوصاف التي عبر بها "عاموس" في قصته "الأرضي ابن أوى"، حين وصف العرب بأنهم غبار الإنسانية وأعداء الحضارة، وأنهم جاءوا إلى منطقة متطورة معمورة فدمروها، وجلبوا إليها القمل والبراغيث والقدارة، فيقول على لسان شاب يهودي يدعى "متاتياهو":

"جمهوه عفن مكفهر، ذو عظام بارزة، ينشر القمل والبراغيث، وتفوح منه بلا شك رائحة كريهة، والجوع

والكره سبب جفاء وجوههم، تنقد عيونهم انتقادا جنونيا.... وهم يمرّون على القرى الخربة المهجورة ولا يعوقهم شيء، وفي تدفقهم نحو الغرب يجرّفون كل ما يصادفهم، ويقتلعون الأوتاد، ويتلفون الحقول، ويحطمون الأسبجة، ويندسون الحقائق، ويحولون لون الحقائق والبساتين الخضراء إلى لون أصفر.... ويتسلقون الجدران كالقردة المتوحشة..."<sup>(١٤١)</sup>، ثم يصف العربي في موضع آخر بقوله:

"البدوي يشم رائحة الضعف من بعيد، فإذا لاففته بكلمة جميلة أو بابتسامة يهجم كالحيوان المفترس يحاول اغتصابك..."<sup>(١٤٢)</sup>!

ومن ناحية أخرى، يعذر "تشرنيحوفسكي" في قصيدته "النصيحة" المستوطن الإسرائيلي من العربي "المتوحش"، فيقول:

اجعل حراسة في النهار والليل ضد العربي المتوحش  
خشية أن يأتي فينزع شجرتك  
الشجرة غالية عندك كابنك"<sup>(١٤٣)</sup>.

هكذا كانت العنصرية "طافحة" على سطح الأدب الإسرائيلي، وما العنصرية إلا واحدة من أهم الأطر المرجعية للحضارة والمجتمع الغربي، وقد وُلدت الصهيونية سفاحا داخل هذه الأطر، وهو ما كشف عنه "حاييم وايزمان" حين آمن بأن القضية الصهيونية هي قتال الحضارة ضد الصحراء، وكفاح التقدم والفاعلية والصحة والتعليم ضد الجمود والركود"<sup>(١٤٤)</sup>.

#### (٤)

إذا كانت السلطة السياسية الإسرائيلية، ورجال الفكر والإطار الثقافي والأدبي، يدعون للعنصرية الجنسية والمذهبية، فإن ذلك يدعو بلا شك لوجوب القضاء على هذا الجنس المتوحش (العرب)، وما الحرب على غزة بعيدة، إذ هي خلاصة الفكر العنصري!!  
ومن الطبيعي لهذا الفكر ونتائجه أن يواكبه الأدب ويصوره، وهو ما صنعه الشاعر "بياليك" في قصيدته:

"رواية النار"، حيث يقول:

من أعماق الفناء أخرجوا لى نشيد الخراب

أسود كجمرات قلوبكم

وانقلوه إلى الشعوب، وتبددوا بالمغضوب عليهم من  
الله

وضعوا جمراته على رؤوسهم!!

وازرعوا الفناء والإبادة في جميع حقولهم

.....

وإذا ما وقعت أنظاركم على رخامها وتماثيلها

فلتنحطم كالخزف!!

وانقلوا معكم سخرية مرة كالعلم،

لا تعرف الرحمة<sup>(٢٨)</sup>.

فالشاعر يغذي نفسه بحافظة الحقد الشديد، ويأمل

في إبادة الحقول وتحطيم الرخام والتماثيل، وما هي إلا

صور رمزية لطبيعة ساهرة وحضارة عامرة!

ولنتنقل لشاعر آخر أفرزه الفكر العنصري ونظرة

الازدراء للعربي، وهو الشاعر "إسحاق بولاق"، في

قصيدته "إحساس" نراه يقول:

سداد الحسابات في ظني

فيما بين النهرين بدأ

هناك .. ألقى رب إبراهيم المهزوم

إلى نيران الآتون

ومنذ دمرت أوثان عمورة وسدوم

وأبناؤه بالنظام

تحت شعار "لا تقتل"

يقتلون ..

.....

ليحيا نبذ السلبية !

كلماتي ..

لتكن كلماتي .. فيالقي

أشواك ..

لتسقط أركان عالم

منحط بژنير جبار<sup>(٢٩)</sup>.

وإذا كانت قصيدة إسحاق بولاق السابقة مغلفة

بغوب شفاف، فهي تظهر الدعوة للحرب والإبادة لشعب

وادع يسكن بين النهرين (النيل / الفرات)، وهو ما صوره

أيضا الشاعر "يهودا عميحاي" في قصيدته "أغاني أرض  
صهيون"، التي تقول:

هذه هي الأرض التي يسكن الأموات

تربتها ..

بدلا من الفحم والذهب والنحاس

وهم وقود لمجىء الخلاص<sup>(٣٠)</sup> (!!!)

إن هذا الشعر الذي يؤمن به الشاعر والذي أراد أن

يعبر من خلاله عن قضيته اليهودية، سقط في اللشعر

والإسفاف الأدبي الذي قلما يصل إليه شاعر مهما أرقته

الظروف وحطت من شأنه الدنيا. وعلى نفس هذا

المنوال نقدم نموذجا شعريا آخر للشاعر "أفریم سيدوم"،

حيث يخاطب فيه الأطفال الذين يحملون السلاح لأجل

النود عن طفولتهم ووطنهم وأحلامهم الصغيرة، نراه

يقول بلغة عدائية خالية من أي أثر شعري إنساني:

يا أطفال صور وصيدا

إني أتهمكم .. ألعنكم

لأنكم مخربون ..

إرهابيون صغار

تحملون الآر بي جي

بدلا من الحفائب والكتب

أطفال صور وصيدا

إني .. أتهمكم .. ألعنكم

ستنامون محطمي العظام

في الحقول والطرقاات

.....

وينتقل البديث للنساء، فيقول:

كل النساء في صيدا وصور

كل الأمهات .. كل الحوامل

كل المسنين .. كل الأراامل

ها نحن قادمون لنعاقبكم

لنقتص منكم

فرجالكم مخربون عناد

وأبناؤكم صيادو دبابات<sup>(٣١)</sup> !!

إن مثل هذا الشعر الذي يبدعه الكتاب الصهيانية،

(٥)

إذا كانت طبيعة الأدب الصهيوني - كما رأيت- تدعو للعنصرية وثقافة الإبادة للعرب، مع أن جوهر العملية الأدبية تهذيب المشاعر والأحاسيس والعمل على رقيها.. وكذلك العمل على تحقيق المثل الإنساني الأعلى، ولذا أراهم مصداقاً شاعرهم "يهودا عميحاء":  
"إن في بلادنا لا يمكن إلا أن نكتب الشعر السياسي، وحتى شعر الحب عندما هو شعر سياسي".

ولكن يبقى السؤال: هل نحن مستيقظون أم .....؟  
وإذا كانت الأخرى فهل يتحقق قول شاعرهم:  
اطردوا كل الضنوة  
من البلاد اليهودية  
لا نريد هنا

إلا كل صهيوني حقيقي (٣) (II)

إن هذا هو ما لا أتمناه، ولا أروجه .

يمثل بصراحة اللافن، وغياباً مطلقاً للجمالية، بل إنه يجابه قارئه بصفات الكوارث والسوداوية ومشاعر الحقد والكراهية، التي تمثل إحدى الخصائص العدوانية التي زرعتها التربة الصهيونية السياسية في الأجيال اليهودية التي استوطنت فلسطين، وخاصة منها تلك الأجيال اليهودية التي عرفت نور الحياة في أديمها، وهو أيضاً ما صورته "روبيك روزنتال" بقوله:  
أقتلوهم . صرخ أحدهم

صرخنا جميعاً  
أحصوهم .. أذبوهم .. أقتلوهم  
نريد أن نرى  
دماء من قتلوا أطفال معالوت

شاهدت دماء كثيرة  
فارتاحت نفسي !! (٣)

## الهوامش

(١) انظر: محمد الصالح العياري، الشعر العبري والصهيوني المعاصر - كتاب المعارف، سوسة، تونس ١٩٩٩، ص ١٠٧.

(٢) إن الضبط الأيديولوجي الذي تقوم به أجهزة الدولة الإسرائيلية لم يقتصر فقط على الظواهر الاجتماعية والسياسية والإدراية والعسكرية، إنما قد شمل أيضاً الثقافة والفكر والأدب والفنون التي قد ينتجها الكيان الصهيوني، وهذا يعني أن الدولة تقوم بالتوجيه العام للظاهرة الأدبية، وترعى سبل تطويرها وحدارها والتزامها بما يكفل لها خدمة السياسة الأيديولوجية للحركة الصهيونية، دون أن تتدخل في سيرورتها الداخلية، ولكن شرط ألا تعيد أبداً عن المنطق العام الذي قامت عليه الصهيونية السياسية.

(٣) انظر: مجلة شتون عربية (عدد خاص بفلسطين) عام ١٩٨٤، ص ٤٠٦.

(٤) انظر: د. إبراهيم الهراوي، الأدب الصهيوني بين حربى يولييه ١٩٦٧ - أكتوبر

١٩٧٣، ص ٨.

(٥) الاشكنازيم: هم اليهود الذين استقروا في شمال أوروبا وشرقها. وكلمة (اشكناز) كانت تدل في الفكر اليهودي في العصور الوسطى على الأراضي الأوربية التي يسكنها الجنس الجرمانى، ثم أصبحت تعنى "ألمانيا" باختصار. ومع ذلك فإن جزءاً كبيراً من اليهود الاشكناز سكنوا مناطق كثيرة في أوروبا كفرنسا والنمسا ويولونيا والاتحاد السوفيتى. انظر: د. حسن ظاظا، الفكر الدينى الإسرائيلى أطواره ومذاهبه، معهد الدراسات العربية، القاهرة ١٩٧١، ص ١٤٣-٢٤٤ . وكذلك: آلان إترمان: اليهود عقائدهم الدينية وعيادتهم، ترجمة د. عبدالرحمن الشيخ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص ٣٩٦.

(٦) السفاراديم: هم اليهود الذين استقروا في حوض البحر المتوسط. وكلمة (سفاراد) كانت في الفكر اليهودي في العصور الوسطى تدل على شبه جزيرة إيبيريا التي تضم إسبانيا والبرتغال، ثم أصبحت تعنى "إسبانيا" باختصار. انظر: المصدين السابقين.

(٧) انظر: رواية "ياعيش"، ص ١٢٤.

(٨) يقوم الكيان الإسرائيلى بكامله على مجموعتين من البشر، أولاهما: يهودية لها أرقاها ومؤشراتها ووسائلها الخاصة، والثانية: غير يهودية لها حسابات أخرى.

(٩) انظر: خالد القشطينى، الجذور التاريخية للعنصرية الصهيونية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١ (ص ١٠٠-١٠١).

(١٠) انظر: رواية "العاشق"، ص ١٥٦.

(١١) انظر: رواية "أمس الأول"، ص ٤٠.

(١٢) انظر: قصة "أنفذ إسرائيل"، ص ٨٧.

(١٣) خالد القشطينى، الجذور التاريخية، مرجع سابق، ص ١٠٢.

(١٤) انظر: قصة "سيد قومه"، ص ١٣٥.

(١٥) انظر: قصة "أنفذ إسرائيل"، ص ٨٧.



تعريب: د. إسحق شمشوش، مراجعة: شمويل موزيه، عكا ١٩٨٦، ص ١٢٣.

(٣٩) نقلا عن: الأدب الصهيوني، مرجع سابق، ص ٧١.

(٣٠) المرجع السابق، ص ٨٧.

(٣١) انظر: ملحق معارف الإسرائيلية، ترجمة: خليل السواحري، بتاريخ ١٩٨٢/٦/١٥، عن "الرأي" الأردنية.

(٣٢) انظر: مجلة همولام هازيه، ترجمة: على بدوان، بتاريخ ١٩٨٢/٣/٢٩، عن "الرأي" الأردنية.

(٣٣) انظر: ملحق يديعوت آمرونت، ترجمة خليل السواحري بتاريخ ١٩٨٢/١٠/٢٢، عن "الرأي" الأردنية.

العرب) "وأله سيكون إنسانا وحشيا...".

(٢٤) انظر: قصة "أراضي ابن آوى"، ص ٢٢.

(٢٥) المصدر السابق، ص ٣٩.

(٣٦) انظر: القصيدة بمفاهيم عنصرية في الأدب العبري الحديث، للدكتور سعيد عبدالسلام، ص ١٣٧، دار الثقافة العربية، القاهرة ٢٠٠٧، ويعد هذا الكتاب من المصادر الرئيسية لهذه الدراسة.

(٣٧) انظر: لفي (لن م) النظرية والممارسة الصهيونية ١٩١٧-١٩٦٧، ترجمة: يصر عبدالموجود، عالم الفكر، المجلد ١٤، العدد الأول، الكويت، ١٩٨٣، ص ٥٤.

(٣٨) انظر: البروفيسور يوسف كلوزل، الموجز في تاريخ الأدب العبري الحديث ١٧٨١-١٩٣٩،

(١٦) انظر: رواية "العاشق"، ص ٣٠٧.

(١٧) انظر: رواية "الرحلة إلى أورالكالديين"، ص ١٧٧.

(١٨) انظر: رواية "العاشق"، ص ٣٠٧.

(١٩) انظر: رواية "ياعيش"، ص ٢٤.

(٢٠) انظر: المصدر السابق، ص ٥٢، لإحفظ أن جملة "ليصح اسمهم" الواردة بالرواية قد ذكرت في المزامير، انظر: مزامير ١٢/١٠٩.

(٢١) انظر: قصة "على حد الرصاصة"، ص ١٨٤.

(٢٢) انظر مثلا ص ١٤٧ وغيرها.

(٢٣) انظر: قصيدة "وقعت الحراسة"، ويلاحظ أن بعض العبارات مستقاة من سفر التكوين ١٢/١٦، فقد ورد في وصف إسماعيل (أبي

## البطل الضد ونقد الواقع في ثلاثية خيرى شلبى

صلاح السروي<sup>(٢)</sup>

الغراب وارتفعت فوق الحطام، يبقى أغنياء المصادفة الذين عرفوا كيف يستفيدون من كل الأوضاع ويلعبون بكل الأوراق ويتاجرون بكل شيء، فإذا بهم يربحون كل شيء ويصبحون السادة الفعليين للمجتمع، ولا يبقى لهم بعد ذلك إلا "إملاء" مذكراتهم. وهذا ما وصل إليه "حسن أبو صب" بطل هذه الرواية الهامة وأحد أنجح رموز هذه الطبقة.

كيف حقق هذا الغنى الأسطوري، وهذا النفوذ المطلق؟ لقد تغلغل.. "في كل شيء" في البلاد، وبات حاكما بأمرة يخطب الجميع وده ويتملقونه ويمسحون له الجوخ في كل مكان" (أولنا ولد ص٧)، بعد أن كان مجرد لص صغير معدم في إحدى قرى صعيد مصر المنفى المليء بالعنف والدم.

هذا ما تجيب عنه الرواية من خلال تشريح عميق ونافذ لعلاقات القوى ومراكز النفوذ داخل المجتمع المصرى خلال هذه الحقبة، وانعكاسات ذلك على الإنسان الفرد، الذى يستجيب بدوره ويمارس فاعليته الخاصة، فيصل- في إطار هذا المناخ الفاسد- إلى قمة السلم الاجتماعى، مضيفا طابعه وبصمته الخاصة على عالم الفساد المسيطر على كل المقدرات، لهذا.. "زهد

يكشف هذا العمل المهم- بجرأة وقسوة غير مسبوقتين- عورات الواقع المصرى المعاصر، ويفضح القبح الكامن فى بنائه الاجتماعى، الطبقي والسياسى، كما يبرز الأزمة الروحية والمادية الفريدة لدى إنسانه؛ فإذا بنا أمام عالم يتجسد فيه الفساد كيانا أخطوطيا يمسك بتلابيب كل الموجودات والأفراد، يكاد لا يفلت أحدا أو شيئا؛ فيصل التشوه مداه، وتختلط النسب والمعايير، وتقلب القيم والمثل، ويصبح الجناة ضحايا والضحايا جناة. عالم لا يستطيع المرء أن يتعاطف مع أحد من أطرفه، فالجميع لص بطريقته، وكل على قدر إمكانياته فى اللصوصية.

إزاء كل ذلك تصبح البطولة خروجا على القانون، وقدرة على التحايل والتخفى، أو عنفا ماديا مباشرا بغية البقاء فى قلب هذا العالم بقوانينه وسماته، التى لم يعد يفكر أحد فى تغييرها، لرسوخها وتمكنها من جذور الوجود الاجتماعى. حتى أحداث التاريخ الوطنى تصبح مجرد حركات هامشية لا تقوى على النفاذ إلى جوهر الحقيقة الاجتماعية، فتتمخض عن خيبات تجر خيبات، وتتهار الأحلام والطموحات. لكن يبقى شيء واحد خالداً كلى الحضور والفاعلية: رموز هذه الطبقة التى أثرت من

(٢) أستاذ جامعى مصرى.

حسن أبو ضب في كل شيء منذ أن توفرت له كل السلطات، ولم يعد يطلب من الله غير الستر ومغادرة هذه الحياة الفانية في سر هادئ يمكنه من النظر في أمر الحياة الباقية، تلك التي لم يعطها من قبل نظرا على الإطلاق إلا في أواخر أيامه" (أولنا ولد ص ١٠)، وهو ما يعنى وصوله إلى حد التشبع الكامل وتحقيق الحدود القصوى من "النجاح" في الدنيا، ولم يبق له إلا النجاح في الآخرة أيضا بنفس الطريقة.

من هنا قد تصبح هذه "الأمالي" نوعا من إبراء الذمة ومحاولة التنصل والتكفير عما ارتكبه في فترة عنفوانه، وقد توحى كذلك بأننا أمام نوع من أدب الاعتراف الذي يقف وراءه الولاء المطلق للحقيقة، ولكن هذا بعيد تماما عن تفكير "حسن أبو ضب" الذي يتميز بنزعة عملية ذرائعية غالبية، بل إنها نوع من استكمال أبهة السيد والنجومية، وإبراز البطولة والألمعية التي تميزه عن باقي أغنياء المدينة الذين يفتقدون مضاهه ورجولته!! وهو، من ثم، لازل يرنو بعينه إلى الدنيا التي أصاب منها ما اشتوى ولم يزهده فيها بعد كما يقول الاقتباس السابق، بل إنه يؤسس ويؤصل منهجية ورؤية للعالم تقوم على التمحور على الأنا الفردية، التي لا تأبه بالآخر إلا من زاوية المصلحة المباشرة لهذه الأنا.

لهذا فإن الراوى المتحدث بضمير المتكلم هنا ليس هو الكاتب وإنما هو البطل نفسه، بل تستطيع أن تقول إن الكاتب ليس إلا مجرد مدوّن يقف خارج الحدث مقدما رؤيته في إطار ما "يلميه" البطل الرئيسي للعمل.

ومع استعارة صيغة "الأمالي" تلك، تتحدث الرواية بمفردات البطل، وتستعير لغته ومنطقه في التفكير ورؤيته للعالم من خلال منابعه الثقافية والروحية وتجارب العملية الخاصة، فإذا بها تطل بنا على عالم داخلي شديد التعقيد والكثافة، بل والتناقض والازدواجية القيمة العادة لإنسان ينتمي إلى حرافيش المجتمع وعامته، فإذا بنا مرة أخرى أمام عالم يستند إلى السيرة الشعبية كمرجع رئيسي للثقافة الشعبية والوعي الشعبي البكر، ف تقدم لنا سيرة هذا (البطل) بلغة غرائبية نصف

عامية، يملأ الحس الأسطوري المشبع جنبات خطابها، وتنزع نحو استخلاص الحكمة المباشرة دون تأمل أو تحليل، وتصوغ الفعل الروائي على طريقة مغامرات "الشطار"<sup>(١)</sup> الذين يتمتعون بكل الذكاء والحدق والشجاعة والعظ أيضا. كل هذا يعطينا توليفة معاصرة لسيرة شعبية حقيقية، إلا أنها تتخذ من الواقع المعاصر وقضاياها العامة، وأثرها على الإنسان الفرد بظروفه المادية الطبقية وتكوينه الروحي والمعنوي الخاص- مادة أساسية، فتنتج بناء واقعي فريدا بالغ الحضور والدلالة.

في هذا الإطار تطرح الرواية قضيتها- قضية الإنسان البائس الذي تخفق بؤسه في ظروف (تصدى) الواقع الاجتماعي الطبقي الفاسد، الذي يمارس قهرا عشوائيا على ضعافه، وكيف تخلفت "استجابته" لهذا الواقع فصار لصا كبيرا متربعا متسيدا بعد أن كان لصا صغيرا لا يعلم إلا بما يحفظ عليه وأسرته حياتهم. لقد تم هذا التحول بفعل حركة هذا الواقع وقانونه الأساسي الذي يتحكم ويقرر مصائر أفراد: ألا وهو (المصادفة).

هكذا يفتح أمامنا عالم هذا العمل الغني في امتلائه بالدلالات الفنية الإنسانية، ومن ثم نستطيع أن نصوغ نموذج: "التصدى/ الاستجابة/ المصادفة" كبنية مركزية تمثل النسق الروائي الذي ينتظم تحولات الحدث، ويبنى دلالاته التاريخية والمعنوية، مجسداً في النهاية الخبرة المعرفية والروحية لإنسان هذا الواقع ورؤيته للعالم.

#### -٩-

في البداية يبرز العنوان: "أولنا ولد"، و"ثاني الكومي"، و"ثالثنا الورق"، دالا على عدة مستويات: الأول، أن هذه العبارات الثلاث إنما هي من مفردات لعبة "الكوتشينة" أو "الورق"، وهي لعبة شعبية تمارس في المقاهي والملهيات، كنوع من التسلية أو المقامرة، ولكن السمة الأساسية في هذه اللعبة أنها تقوم على الحظ أو ما يمكن تسميته بلغة أكثر علمية (المصادفة). أما المستوى الثاني، فهو أن هذه المفردات الثلاث

عن موقع متميز في إطاره.

وهذا الموقف الأخير هو ما اختاره "حسن أبو ضب" عن وعي كامل، انظر إلى قوله في مونولوجه على قبر أبيه وكأنه يشعر بوطأة هذا الاختيار واللمن الأخلاقي الذي يتطلبه: "... أفتظن مني يابوي أن أعيش بين هؤلاء القوم دون أن أكون مثلهم؟ كيف يابوي؟ أتلقيني بين الثعابين السامة وتطلب مني أن أكفيها شر أذيتي لها والأذية ليست متوقعة إلا منها؟ كيف يابوي؟ ألسنت أنت يابوي القاتل دائماً في كل وقت: إن لم تتذاب أكلتك الذئاب؟ وإن هذا المثل وارد في الكتب مثل الآيات القرآنية؟ هانذا أعمل بنصيحتك وأؤكد أن البركة في هذا المثل، وعما قريب أغدو أداًب واحد في البشر" (ص ٢١٦ وثانياً الكومي)، حيث يتضح من تكرار السؤال الاستنكاري "كيف يابوي؟" يقين حسن أبي ضب باستحالة اتخاذ أي موقف آخر تجاه هذا العالم إلا "اللعب" معه وبنفس قوانينه، وهذا الموقف على أي حال متسق تماماً مع طبيعة شخصية حسن أبي ضب كما تسوقها الرواية، فأتى لهذا الفقير البائس الجاهل، الذي لم تترك له الحياة إلا الضياع والتشرذم ومسئولية إطعام نفسه وأسرته، أن يقاوم هذا العالم؟ إنها أيام الفقر التي ولدت كل ما سيليها من نقمة وطموح.. "الله لا يعيدها من أيام، الفقر وحش ياولدي، وأكل العيش مر، والبطن لا ترحم، وهي ليست بطنا واحدة، خذ عندك: أمي وأربع بنات كبار وطفل وأنا" (ص ١١ أولنا ولد). فكان عليه إطعام كل هذه الأقواء وهو لا يتقن أي عمل ولا يمتلك أي ثروة، ولم يترك له والده بعد وفاته إلا تراثاً من الخبرة في الأعمال الهامشية والقدرة على "رمي الجئت على الناس" والارتزاق من وراء ذلك، إنه عمل خليط من البلطجة والشحاذة.

إن قسوة هذه الحياة من الناحية المادية يتجاوز معها قسوة أخرى وعنف آخر تمارسه السلطة التي لا تتعامل إلا بمنطق الإغضاع والقهر، فيصبح البديل الأوحده في مواجهتها هو قطع الطريق والخروج على الشرعية المزعومة لسلطة الدولة، بقصد القصاص والثأر

(الولد، والكومي، والورق) هي أدوات المكسب والفوز في هذه اللعبة، فإذا بدأ الجزء الأول بعنوان (أولنا ولد) فإن هذا يعني انتقالاً من نوع ما من حالة الفقر والبؤس إلى وضع أفضل، وكذلك الثاني، ومن ثم الثالث، الذي سيفضي ليس إلى مجرد امتلاك أوراق الكوتشينة والفوز بالتبعية، ولكن إلى امتلاك أوراق الحياة نفسها، ومن ثم السيطرة الكاملة والنفوذ المطلق. هكذا تصبح هذه المفردات الثلاث بمثابة محطات وثوب وارتقاء للسلم الاجتماعي، كل ذلك بفعل القانون الوحيد الذي يتحكم في هذه اللعبة: قانون المصادفة.

أما المستوى الثالث، فهو أن هذه اللعبة تمارس عن طريق أوراق أو كروت (جمع كارت)، وكذلك الحياة نفسها تعتبر من هذا المنظور مجموعة من الأوراق والإمكانات، وينبغي استخدامها جميعاً، واحداً وراء الآخر- حسب ترتيبات معينة- لإحراز هدف نهائي هو الفوز، ولا مانع من خلط الأوراق والغش والإيهام.

أما المستوى الرابع والأخير، فهو أن هذه اللعبة إنما هي مجرد لعبة، وممارستها يسمى لاعبا، وهي تطرح على هذا المستوى بالتوازي مع الحياة التي لا تعدو كونها هي الأخرى مجرد لعبة، تقوم على عنصرى الحظ والقدرة على الخلط والغش والدهاء، وهو ما يعني انتفاء الصراع النظيف المرتكز على مراجع قيمة وروحية واضحة ومحددة. ويتلخص الأمر في النهاية في مجموعة من المهارات وضربات الحظ والمصادفات، فيستوى على هذا المستوى الغالب والمغلوب من موقعهما من تلك المراجع القيمة، فكلهما كان يستخدم نفس الأساليب بصرف النظر عن مفاهيم الحق أو العدل.

-٣-

إنها إذن فلسفة متكاملة لعالم بأكمله يقوم على الانتهازية والاستخدام المجرد لمعايير القوة الغاشمة، ومن ثم يصبح الموقف الممكن إزاء هذا العالم وهذه الفلسفة واحداً من اثنين: إما مقاومته باتجاه البحث عن واقع أكثر رقياً وعدالة وإنسانية، وإما مجاراته والبحث

لكبرياء الجماعة وأمنها المستباح، هكذا لمع الأبطال الشعيبيون في الصعيد النائي وذاع صيتهم، وساعدهم على ذلك حرارة الدم الجنوبي وقرب الجبل، ومن ثم خرجت حكايات "على السايح" الذي "دوخ الحكومة" وقتل منها المئات، وهرب من "أربعة تأييدات والحديد في يديه"، وحكايات "خرابة" الذي جندل المئات وهو على حصانه لا يرمش له جفن. إلخ إلخ.

إلا أن "حسن أبا ضب" لم يصبح واحدا من رجال "خرابة"، ولم يسع إلى أن يكون كـ"على السايح"، لا لنفور منهم أو انتقاد لمسلكتهم، بل إنه يكن لهم كل الإعجاب والاحترام كبقية مواطنيه، وهم يمثلون بحكاياتهم الأسطورية زاده ومصدر ذخيرته الروحية والمعنوية التي يستمد منها فهمه الأسطوري للعالم وللوقعة الكامنة في الإنسان، ولكن لأنه من طينة أخرى، طينة مهيشة كسيرة رغم أنه يحمل قلبا وثابا وعشقا لانهالها للحرية والحياة.

ومن ثم خرج من حسن أبا ضب كائن خليط من التأثير والأفاق، من الشريف "الجدع" واللص الذي لا يتورع عن سرقة أفقر الفقراء، فيكون- على حد قوله- كمثل "عيان يضاجع ميتا".

الغريب أنه يمارس كل ذلك بوعي شديد وببساطة وتلقائية في نفس الوقت، إلا أنه وعى ببساطة من اكتشف أن قيم الحق والعدل إنما جعلت لتستخدم ستارا لاستغلال وإخضاع البسطاء من أمثاله وأبناء جلدته، فيتشوق بها من لا يعرفها ولا يمارسها على الإطلاق، بل يمارس عكسها على طول الخط.

ولذلك يتصرف حسن أبو ضب دائما بمنطق من فهم اللعبة (وهو الصعيدي المتهم دائما في ذكائه)، فقرر قلب السحر على الساحر-يقول في "وثائقي الكومي": "هذه الأرض والله لم تعرف العدل طول حياتها، لا تعرف إلا النصب والاحتيايل علينا فقط؛ مدارسها تعلم العدل دروسا نسمةها ولا نرى منه شيئا في الحياة، مخروقة أم كل من يتفاحس ويكلمني عن العدل والحق والضمير والذمة، وكل هذا الكلام الفارغ، الذي نأكل به الوئطمة،

وغيرنا يأكل الشهد المصفى" (ص ١٨١ وثائقي الكومي). ألا يذكركنا منطق هذه العبارة بمنطق شخصية محبوب عبدالدايم بطل "القاهرة الجديدة" لتجيب محقوظ؟ إن الشبه بينهما كبير خاصة في النشأة الفقيرة والأحلام الكبيرة، حيث ضاع في المسافة بينهما الإيمان بأية قيم أو مثل أخلاقية، وهو ما أنتج خطابا سوقيا متهتكاً ترجم نفسه عند محقوظ عبدالدايم في كلمة "طط" التي تشبه في مضمونها الدلالي ما قرأناه في العبارة السابقة، إلا أن الفارق بينهما أن الوعي بفساد الواقع عند محبوب "قديم"، أما عند حسن أبا ضب فهو "حادث"، أي أنه اكتشاف يتجدد ويتعمق كلما أوغل حسن في التعرف على واقع القاهرة (نلاحظ أن القاهرة هي نفس المكان الذي أنتج بطلا ضدا كمحبوب عبدالدايم).

لقد كانت فجيعة حسن- إذن- مركبة، فهو في كل يوم يكتشف جديدا يضيف إلى مخزونه من معرفة الواقع يؤكد فسادا وعدوانيته وابتعاده عن كل القيم الحققة مهما دعاها، وقد كان انتقاله إلى القاهرة نقطة تحول أساسية وجوهريّة في رؤيته للعالم، حيث شهد ما لم يكن يتصوره على الإطلاق، فإذا كان هو لصا "قيراطا"، إذا بالأخريين لصوص "أربعة وعشرين قيراطا" (ص ٣٦ أولنا ولنا)، بداية من صاحب محل السمك الذي علمه "الكفت" وكيفية النصب على الزبائن، و"المعلم دحروج" بلدياته الذي استغله باسم القرابة والمواطنة، و"المعلم طريشة" فتوة السجن الذي يعمل الجميع من أجل راحته بمن فيهم مأمور السجن نفسه!! وأصدقاء اللصوصية الذين يعمل أحدهم مخبرا (!)، وحتى "الحاج السنن" الذي يتاجر بالدين على قدم المساواة مع الأثار المسروقة والحشيش والمواد التومينية ويصادق كبار الحكام ويجالسهم ويسقيهم الحشيش في قصره المليء بالدهاليز (نلاحظ مدلولات كلمة دهايز، بمن فيهم "الرجل الذي يشبه أنور السادات (!!!) ويتلمظ بشفتيه مثله وعند الحديث يواوئ مثله" (ص ١٩١ وثائقي الكومي). كل هذا الفساد- بهذه القوة والشمول- لم يكن في حسابان حسن أبا ضب الذي اكتشف تبعا

لذلك أنه لا يمكن التسوية بين مناطق مصر المختلفة ومدينة القاهرة، فهذه المناطق كلها مجتمعة شيء، والقاهرة وحدها شيء آخر، لقد اكتشف أنه يوجد مصران، لا مصر واحدة: "مصر الصعيد والوجه البحري، ومصر القاهرة وحدها". تلك المدينة المليئة بالعجائب يراها حسن أبو ضب بعين مزدوجة، عين الريفي الصعيدي وعين اللص.. فإذا كانت عين الريفي ترى في مشاهد المدينة وآثارها وعمارتها أمراً عجيباً.. وهذا أمر طبيعي تماماً، فإن عين اللص ترى في "الحاج السنّي" (كرمز كلي للفساد المتخفي بأردية ومسوح دينية) أهم وأخطر عجائبها، وهو أمر غير طبيعي، مما يشي بفحش هذه الحالة من اللصوصية، وهو ما يدفع حسن أباً ضب إلى التحول إلى السخرية من كل شيء واللامبالاة بأي شيء، تماماً مثل محبوب عبدالدايم، يقول عن "الحاج السنّي": "عافاه الله وأعطاه طول العمر حتى يتمكن من مص كل ما في العروق من دماء، وما في الأرض من رحيق، وما في السماء من ماء، وما في الجو من هواء، يقتل الفجر في كل يوم ويمشي في جنازته محض الرأس من فرط الخشوع والتقوى" (ص ٢١٣ وثانينا الكومي). إن هذا الخطاب الساخر الذي يدعو بطول العمر لمن يمص كل ما في العروق من دماء لا يختلف عن واقع شاذ وغريب وأكثر مدعاة للسخرية، حيث إن.. "اللس في مصر القاهرة هو السيد الحقيقي مهما تفه شأنه وقل نفعه، والكل يسرق على قدر حجمه ومركزه يابوي" (ص ٢١٤ وثانينا الكومي). ولذلك أصبح الحاج السنّي من كبار السادة، ولذلك أيضاً سيصبح حسن من أكبر كبارهم كما عرفنا منذ بداية الجزء الأول من الرواية (أولنا ولد)، وقد أكد هذه النية في مونولوجه على قبر أبيه، وكأنه يأخذ عليه عهداً لينتقم له من أيام الفقر والبؤس التي فرضت عليهما. ولا ينسى حسن أن يبرر مسلكه هذا من الناحية الأخلاقية متذرعاً بعمق وقوة تيار الفساد بما لا جدوى من مقاومته (وقد أشرت إلى ذلك من قبل)، فالفساد.. "ضارب في كل النفوس يابوي، البذرة نفسها مسمومة من الأساس فكيف يتم إصلاحها..". (ص ٢١٥)

وثانينا الكومي)، هكذا أغفى حسن أبو ضب نفسه من أية مسئولية أخلاقية باتجاه الإصلاح، بل إنه لا يجد علاجاً لذلك إلا الدمار الماحق وسيكون هو واحداً من أدوات هذا الدمار.

إن علاقة حسن أبى ضب بهذا العالم إذن علاقة عدائية تماماً، وهي تتركز على عنصرين أساسيين، أولهما: أن القاهرة عالم غريب ومستحدث في الواقع المصري، فهو غير أصيل كباقي أقاليم مصر، ثانيهما: أن أهل القاهرة إنما هم خدام وعبيد هؤلاء الفاتحين (الغزاة) الذين استحدثوا هذه المدينة الشاذة، ولذلك فإن هذا الفساد الشاذ، بالتعبية، ليس أمراً (شاذاً)، بل هو طبيعي تماماً، وهذا ما يفسر قول حسن بأن "البذرة نفسها مسمومة من الأساس"، يقول:

"مصر القاهرة هذه يابوي هي التي ابتناها عليّة القوم من الفاتحين الأجلاء- شف الأكادة- فمن القساطر إلى الحسكر إلى القطائع إلى القاهرة المعزية- الحسينية والجمالية- إلى قاهرة الإفرنج من تخوم الأزيكية حتى ميت عقبة (...). وحيث يسكن الأمراء والحكام المرفهون لابد أن يعف على مساكنهم ذباب كثير، حشرات من كل نوع تتغذى على حسابهم، الكل عبيد ولا أخلاق للعبيد وإن لبسوا فاخر الثياب من خلج أسيادهم" (ص ٢١٤ وثانينا الكومي).

إن هذه العلاقة العدائية مع عالم القاهرة- حسب ذلك التحليل- تحمل طابعاً سياسياً واضحاً إلى جانب طابعها الطبقي. وإذا كانت علاقة حسن بموطنه الأصلي في الصعيد (بما فيه أهله المباشرين) هي علاقة انتماء ومثار فخر وكبرياء، فإن هذا يعني من ناحية أن علاقة موطنه بالقاهرة إنما ينسحب عليها طابع العدائية، كما يعني من ناحية أخرى أنه رسول هذا الموطن إلى القاهرة لاستكمال رسالة القصاص والثأر (ولو ضمناً كما أشرت من قبل). يقوى هذا الفهم حكاية حسن أبى ضب عن حملات القهر والقمع التي ترسلها القاهرة بين حين وآخر إلى الأقاليم وخاصة الصعيد، هذه الحملات التي لا تفرق بين مجرم وبيرى ورجل وامرأة في بطشها فلا

تبقى ولا تذر، فإذا هي "كيوم الطوفان" (انظر ص ٤٥ وما بعدها في "وثائنا الكومي").

في ظل واقع كهذا لابد أن تتوازي آليات المقاومة مع آليات الفساد والظهور. فإذا كانت مغامرة حسن أبي ضب في التسلل إلى قصر "الحاج السنن" المليء بالدهاليز والسلام الحزونية والأبواب السرية التي تقضي إلى دهاليز أخرى وحجرات خفية تقضي إلى مقبرة فرعونية حقيقية... إلخ (انظر ص ١٩٩ وما بعدها وثائنا الكومي).. إذا كانت هذه المغامرة قد قادتنا إلى اكتشاف مدى تمكن وعمق الفساد وعتوه وخفائه - في نفس الوقت - فإن هذا الاكتشاف يخلق مشروعية محققة وسببا واضحا لقوة وتمكن روح الخروج على القانون عند أهل الصعيد (والمناطق النائية)، خاصة ما يتمثل في "مملكة الجبل" التي اكتشفها حسن أبو ضب في "أولنا ولد" (ص ٧٢ وما بعدها)، وذلك قبل اكتشافه لـ "إمبراطورية" الشيخ السنن في "وثائنا الكومي"، حيث جاءت الثانية وكأنها محاولة لتبرير وجود الأولى أو كأنها قرين لها، فهما متلازمان ومتعادلتان كفتى الميزان، حتى إن إحداهما أطلق عليها اسم "مملكة" وأطلق على الأخرى اسم "إمبراطورية"، حيث نلاحظ إلى جانب ذلك وجوه شبه كثيرة بينهما، أولها: أن المظهر الخارجي لكل منهما لا يوحى بحقيقة أي منهما الفعلية.. يقول في "أولنا ولد": "كنت أظن أن العشة المربعة التي يجلس فيها (الرجل الذي ابتاع منه الدخان) على الطريق ويبيع السكر والشاي والدخان (...) هي مجرد هذا المربع الصغير، فلما لففت في الاتجاه الذي أشار إليه وجدته في دار أخرى يابوي، بل وجدته في مملكة: مثلث كبير من الأرض في منحدر خادع، مسور بالحديد والسلك..." إلخ (ص ٧٢ أولنا ولد). أما إمبراطورية "الشيخ السنن" في "وثائنا الكومي" فإنها تتوازي خلف "شادر" يستخدم كمخزن للسلع الغذائية، ثم دهاليز ومقرنصات.. إلخ، يقول حسن أبو ضب منفعلا: "صدق أو لا تصدق يخال، الدنيا كلها كانت أمامي، باحة من باحات الجنة..." إلخ (ص ٥٣ وثائنا الكومي).

أما ثاني وجوه الشبه بين المملكتين فهو أن كليهما عالم سرى يقبع تحت الأرض (وهذا أمر له دلالة التي لا تخفى) ولا يمكن بلوغه إلا عن طريق دليل، أو عن طريق المصادفة البحتة، وهذه المصادفة هي التي قادت حسن أباً ضب إلى كليهما، إلا أن الفارق بينهما هو أن "مملكة الجبل" لا تأوي إلا المطاريد وعتاة المجرمين الخارجين على القانون مع احتياجاتهم البسيطة، أما "مملكة الشيخ السنن" فإنها تحتوى - بالإضافة إليه وهو حر تماما وغير مطارد، بل ومتسيد - على مسروقات لا أول لها ولا آخر ولا تقدر بثمن، ومن كل الأصناف والألوان. فإذا بالمفارقة تفرض نفسها، وهو ما نوحى بأن هؤلاء المكاريد مهما بلغ عتوتهم فإنهم لا يقارنون بما اقترفه "الشيخ السنن" وما استخدمه من وسيلة وما حققه من نتيجة. كما أن موقفهم المعن والواضح الذي لا يفتقر إلى الشجاعة والشهامة والمضاء يكشف بحدّة موقف "الشيخ السنن" المراتي والنصاب، ومن ثم تكسب علاقة حسن أبى ضب العدائية بهذا العالم بعدما المشروع، من حيث إن هذا العالم بكل مكوناته يمارس "تعديا" يكاد يكون وجوديا ومصيريا عليه.

وباكتمال عناصر "التعدي" - الذي طرحه هذا الواقع بكل أبعاده السابق الإشارة إليها - على حسن أبى ضب، يأتي دوره في "الامتجابه" - حسب النموذج الذي ابتنيته في بداية هذا الحديث، ولقد كانت استجابته جاهزة تماما، ومن ثم تتوالى مغامراته وتوسع دائرة نشاطه فينتقل من فوز إلى فوز... من السرقات الليلية الصغيرة إلى تجارة المخدرات إلى المشاركة في تهريبها في منطقة صحراوية نائية (عرب الحصان)، تكتنف دورها وقصور سيدها نفس الطبيعة السرية المليئة بالدهاليز (الآن أضحت الدلالة واضحة)، إلى أن يدخل في علاقة متشابكة مع "محمد بك أبى شاف" الرجل الذي يشبه أنور السادات (أليس هو) حيث نكاد نخمن الطريق الذي سوف يسلكه في الجزء الثالث (وثائنا الورق)، محرزاً لكل عناصر القوة والنفوذ والثروة.

ككيان رمزي اعتباري مواز في مواجهة قلاع السلطة والحكم الغاش، سياسيا واجتماعيا، فإن حسن أبا ضب يرشح نفسه لأن يكون أسطورة جديدة. وإن كانت من نوع مختلف قليلا، إلا أنه مناسب للمرحلة على أي حال. أسطورة تجسد الاختراق الثأري لجسد الفساد والعهر الحقيقي الذي تمارسه العاصمة.

هكذا تضافر "الخاص" و"العام" ليطرحا معادلة بنوية طرفاها: الحكومة/ الأهالي، ومن ثم: التحدي/ الاستجابة، أو المناخ الذي يتم فرضه، فيفرخ أنواعا محددة من الفعل والسلوك تتناسب معه وتتماثل في رد فعلها مع قوته، وإن لم تتناقض هنا بالضرورة مع اتجاهه.

#### -٤-

وهكذا تطرح الرواية رؤيتها للعالم، رؤية متشائمة قائمة سوداوية، ملؤها هجاء الواقع والسخرية منه والهزء به، ولا ترى فكاً من وطأته الكابوسية تلك إلا بالدمار العاق، بل إن هذه القائمة تبدو متأصلة وقارة في بنية الوجود الاجتماعي الذي ينطوي على بذرة.. "مسمومة من الأساس، فكيف يتم إصلاحها". حتى إن الجماهير المستلبة والمستغلة لا تبدي أي قدر من المقاومة، بل إنها غير موجودة أصلاً في حشايا وجوانب هذا العمل، ولا يملأ الفضاء الروائي إلا أرتال من اللصوص والخارجين على القانون، في مواجهة اللصوص من رجال السلطة وأصحاب القانون!! وكان لا مقاومة للظلم والقهر إلا باللصوصية و"التشطر"، أو على الأقل تلك هي رؤية شريحة اجتماعية موجودة يمثلها حسن أبو ضب، ولذلك أضحت سيفاً إضافياً في يد البؤس والفقر الذي يمتص رحيق الحياة من بلدان، حتى إن القاهرة تبدو- وقد تربع فوق قممها في عمارته بجبل المقطم (والدلالة لا تخفى) حسن أبو ضب الرمز، تبدو- كما يقول المملى عليه: "كأطلال مدينة خرافية تهدمت ولم يبق منها سوى أوارم كالحة في النهار كنيبة في الليل، رغم بريق الأضواء المنبعث من خلال الهمديم. وقد ضمن ولد غالي لأولاده كل شيء وأطمأن إلى أن

إن هذه السيرة الخاصة بحياة حسن أبي ضب ليست منفصلة ولا تتم بمعزل عن السيرة العامة للوطن، وإن كانت لا تنطلق من أحداثها بشكل مباشر، فليسيرة حسن قانونها الخاص الذي يمثل أحد تنويعات وتجليات القانون العام للمجتمع. يتبدى وجه الارتباط بينهما في أن القوة الجاذبة التي آتت بحسن أبي ضب إلى القاهرة كانت هي انهياره بثورة ٢٣ يوليو وما أوحش به من نهاية لأيام الفقر والفاقة التي عاناها حسن، ومن ثم كانت فكرته المبهرة عن القاهرة أنها إلى جانب كونها بلد سيدنا الحسين والهزم والسيدة زينب والإمام الشافعي والأزهر الشريف (الذي تخرج فيه أعمامه)- حسب وعيه الفطري الريفي البسيط- ففيها أيضاً.. "الثورة والجيش وفيها الخير والنعيم كله.." (ص٢٧، ٢٨ أولنا ولد).

ويقدر ما كانت هذه الفكرة وهما من الأوهام، بقدر ما كانت الآمال والأحلام التي فجرتها الثورة هي الأخرى وهما كبيراً تحطم في السابع والستين. وكما انهارت أحلام التحرر والتقدم في هذا الصك، كذلك انهارت أحلام حسن أبي ضب في توديع حياة التشرد والفقر واللصوصية عندما التقى بالقاهرة في أول محله.. "الحياة لم تتغير يا أبا علي، لا تظن نفسك انتقلت من حياة التشرد واللصوصية إلى حياة التحضر والمدنية والثورة الاشتراكية المباركة، لا.. لا يا حسن وألف لا.. إن الحياة هي الحياة في الصعيد أو في القاهرة، بل إنها في القاهرة أفظع" (ص٣٤) أولنا ولد. إن هذا النص تحديداً يضع بدنا على حقيقة شخصية حسن أبي ضب الأخلاقية والروحية، فهو وإن كان لصا، إلا أنه كان على استعداد لعمل الشريف لو وجد أن هذا الشرف هو القانون الحاكم فعلياً لعالمه، ولكن دائماً كانت تأتي اكتشافاته في غير صالح هذا الخيار، خاصة وأن العطب ممتد إلى قمة السلطة السياسية التي كانت تحتوي على تناقض لا يخفى حتى على ذوى الوعي البسيط.

وإذا كانت فترة ما قبل الثورة قد شهدت أيضاً مولد أسطورة "خرابة"، وظل الجبل في كل الأوقات قائماً كلياً



مستقبل البلاد كله سيظل فى أيديهم لقرون طويلة من الزمن قادمة" (ص ٧ أولنا ولد). هكذا تحولت القاهرة إلى أطلال فى النهاية، وهذا أحكمت القبضة عليها لقرون طويلة قادمة.. هل هى نبوءة كابوسية؟ أم صيحة تحذير مما سيؤول إليه الأمر عما قريب؟ أم أن هذا الواقع قد أصبح كذلك فعلا ونحن نراوح داخل هذا الدمار الذى خلفه تنافس اللصوص؟

إن هذه الرؤية رغم قناعتها إلا أنها رؤية معللة بضرورة منطقية لحدث واقعي، يرى السلوك الإنسانى والقدر الإنسانى محكوما- بالتجادل مع الفاعلية الخاصة للإنسان- بـكلية Totality اجتماعية بتعبير "لوكاتش"<sup>٣٢</sup>. لكن يعاب عليها أنها غير محيطية بكافة جوانب الوجود الاجتماعى ومكوناته، فلم نر بجوار حسن أبى ضب شخصية أخرى تشق طريقا آخر فى الصراع، فالواقع لا يخلو من نماذج أكثر شرفا وتستطيع أن تطرح مصيرا أكثر إنسانية للبناء هذا المجتمع.

وقد كانت "القاهرة الجديدة" لنجيب محفوظ أكثر قربا من نموذج الرواية الواقعية بمفهوم لوكاتش، حيث إنها لم تسق ولم تعالج نمودجا واحدا وصدرته باعتباره النموذج الوحيد الموجود فى الواقع، وإنما حاولت الإحاطة قدر الإمكان بمكونات الواقع الاجتماعى وتجلياته الإنسانية الفردية، فإذا أفرز هذا الواقع "محبوب عبدالدايم"، فإن هذا ليس التجلى الوحيد لهذا الواقع، ولكن جاء بجواره "على طه" على سبيل المثال.

يقول لوكاتش: "إن براعة الكاتب لا تتأى إلا عن طريق شيء واحد، هو تصوير بيئة Milieu معينة بكل الظواهر التى تتعلق بها تصويرا كاملا، وكذلك فى تلك التجربة العميقة الدائمة الحركة التى تتمثل فى إدراك الكيفية التى تنشأ بها المصائر والأقدار الفردية للرجال والنساء من خلال الظروف التى لا حد لثرائها وغناها، تلك الظروف التى يلتقيون بها فى حياتهم، وكذلك فى الكيفية التى ترتبط بها لحظات التحول فى حياتهم ارتباطا لا انقسام فيه بالأوضاع النمطية السائدة فى مجال حياتهم"<sup>٣٣</sup>، إلا أن هذا لا ينفى أن هذه الرواية قد صورت

بشكل نمودجى بيئة وواقع الصعيد وعالم المطاريذ وحرافيش القاهرة وحواريها. إنها رواية العوالم السفلية فى الواقع الاجتماعى المصرى المعاصر دون منازع. لقد طمعت الرواية من خلال شخصية حسن أبى ضب إلى تقديم سيرة شعبية معاصرة، مستلهمة تراث "الشاطر والعيارين" واللصوص الشرفاء الذين يوليهم "الحكام" أمور الحسبة والشرطة بهدف السيطرة على "الزعامة والعيافة"<sup>٣٤</sup>، إلا أنها أضافت ذلك فى إطار تجربة إنسانية معاصرة وسط ظروف واقعية نمودجية. حقا، رغم ذلك بقيت واضحة سمات السيرة الشعبية بشكلها التراثى، فنلاحظ البطولات البخارقة والممكنة لدى أبطال الصعيد الشعبيين من المطاريذ رجالا ونساء، كما نلاحظ روح المغامرة والمخاطرة الشائعة فى ثباتا العمل، هذا إلى جانب الأماكن الغريبة والمدهشة التى يرتادها أبطال الرواية والتى لا تخلو من مبالغة فى بعض الأحيان بما يكفى الانطباع بانطلاقها من وعى شعب أسطورى بالأساس.

لقد جاءت شخصية حسن أبى ضب قوية وغنية إلى حد آسر، بهذا المزيج من شبه الثقافة الدينية (التى أخذها عن أعماق الفقهاء)، جنباً إلى جنب مع السوقية والشرطة واللصوصية التى تشكل جوهر حياته، وهذا المزيج من الضعف الإنسانى والوفاء لأسرته وقومه والفرح الطفولى بزواج إحدى أخواته... إلخ، كل هذا جنباً إلى جنب مع القحة والقوة بل والقسوة عندما يتطلب الأمر.. تلك التناقضات والبساطة مع الإصرار والعزم الذى لا يلين، إنه شخصية روائية حقيقية يمتلك عالما داخليا بالغ الثراء والتنوع، بل والتناقض أحيانا ولكن على نحو مفهوم ومبرر. إنها سيرة حياة غنية وغير متقولة، ولكنه إلى جانب ذلك لا يمثل شخصية بطولية، فهو يفتقر إلى النبيل الأصيل الذى يحكم طريقه فى الحياة ومسلكه فى هذا الطريق، ورغم انتصاره المؤزر فى النهاية وما يمتلكه من شجاعة وقوة وفحولة جنسية (لا تنس الرواية أن تورد ذلك بقدر من التفصيل)، ورغم المعارك والأهوال التى يخوضها، إلا أنه ليس بطلا ملحما، بل

محل الاهتمام كانت البطل ذاته وسيرته الخاصة، حيث تبدأ السيرة وهو في أوج انتصاره- وقد عرفنا نتيجة الأحداث سلفاً، مما يشي بأن هذه النتيجة ليست هي بيت القصيدة، ولكن القضية هي الصيرورة التي آلت به إلى هذا الوضع المتسيد، ومن ثم تركيز الضوء- بمبالغات موظفة بهدف الإدهاش- على عناصر القوة والمميزات الشخصية.

إن هذه الطبيعة الدائرية للمحدث لم تأت اعتباراً ولكن جاءت من قبيل الاجترار الدال الباحث عن إجابة عن اللغز الذي يكتنف الوضعية الراهنة التي يجسدها البطل ممثلاً لطبقته. هذا اللغز الذي تطرحه المسافة بين نقطة البداية ونقطة النهاية... الفقر المعدم والغنى الأسطوري. والأمر في الإطار النهائي لا يعدو كونه سخرية لاذعة ومريرة مما حدث للمجتمع المصري في الفترة الأخيرة والأسباب والقوانين المحركة له.

وإذا كانت الشخصية الرئيسية هي الراوي باستخدامها ضمير المتكلم، فقد أتاح هذا إمكانية الاطلاع على بنائها الثقافي والروحي، حيث لعبت اللغة دوراً بالغ الأهمية في توصيل ذلك المضمون، فجاءت عامية يومية، نزقة، تسعى إلى التفاضل والألمعية فتفضح جهل وأمية الشخصية وتريدها الروحي والأخلاقي، ولم تخل كذلك من التلقائية والجرأة الأخاذة.

شخصية واقعية شعبية يومية تتحرك في وسط شعب واقعي متعدد الأطراف والقوى.

إن أزمة عالم هذه الرواية يكمن في طغيان الفساد وخراب الذمة دون أن يكون هناك بديل واحد للتجاوز نتيجة لاقتقاد المعرفة الموضوعية بالأسباب الحقيقية لهذا الوضع، فلا يملك الأبطال إلا مواصلة نفس الطريق بغية القصاص وإثبات الذات. لذلك لم ينجوا من المصير الأخلاقي الذي لاقاه أعداؤهم، وإن تمكنوا من موازنة وطأنهم المادية، وهو ما ساهم كذلك في نفى البطولية والملمعية عن حسن أبي ضب، كما أن التجربة التي مر بها لم تكن مصيرية أو فارقة- رغم خطورة اللعبة بوجه عام، ولكنها كانت خياراً ضمن خيارات عدة (أولها أنه كان يمكنه أن يبقى في قريته) ولم يكن اللجوء إليها ناتجاً عن حتمية من نوع خاص- سواء على المستوى الداخلي أو الخارجي للشخصية. لقد أدى الغضوع للتحلل الأخلاقي السائد والمساهمة في تكريسه من قبل حسن أبي ضب إلى إنتاج بطولة عكسية أدت إلى انتصار نهائي شائه وسلب.

وقد كان لتركز الرواية بؤرياً حول شخصية واحدة رئيسية أن جاء المحدث مركزاً على غط واحد هو الرواية السردية لسيرة حياة البطل وتقاطعاتها مع باقي عناصر الواقع المحيط من أشخاص وأوضاع، فالقضية النهائية

## الهوامش

(\*) لثالية خيرى شلبى الروائية هي:

- رواية أولتنا ولد خيرى شلبى، القاهرة، دار الهلال- روايات الهلال، ١٩٩٠.

- رواية هالينا الكومي، خيرى شلبى، القاهرة، دار الهلال- روايات الهلال، ١٩٩٣.

- رواية وثائقنا الورق، خيرى شلبى، القاهرة، دار

الهلال- روايات الهلال، ١٩٩٥.

(١) انظر: د. محمد رجب النجار، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربى، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون، ١٩٨١، ص ٧٣ وما بعده.

(٢) جورج لوكاتشي، دراسات في الواقعية،

ترجمة زايف بلوز، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٥، ص ١٢٠.

(٣) جورج لوكاتشي، دراسات في الواقعية الأدبية، ترجمة أمير اسكندر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ١٧٩.

(٤) حكايات الشطار والعيارين، ص ٣٣٤.

## المسرح الشامل

فرمين يوسف الحوولي<sup>(٢)</sup>

تدخل الكوميديا في التراجيديا والعكس صحيح. ويسير الرومان على هذا المنوال، محافظين على هذه القواعد من خلال بلوتوس وسنيكا، في الكوميديا والتراجيديا. وينعسر المسرح حتى كان يحتضر بعد ذلك قرونًا طويلة، إلى أن يبعث مرة أخرى في مطلع القرن الخامس عشر، بعد أن اجتاز العصور الوسطى التي سميت بالعصور المظلمة حيث أوشك فيها أن يندثر هذا الفن. إن القرنين السادس عشر والسابع عشر يعدان من أزهى العصور المسرحية سواء في إنجلترا أو فرنسا. في الأولى كان شكسبير الذي يتردد على القاعدة الأرسطية في قضية فصل الأنواع، حيث يطعم تراجيدياته بشيء من الكوميديا غير المقهمة. في حين يحافظ المسرح الفرنسي على تلك القاعدة من خلال كورنيل وراسين. ورغم ذلك تكون فرنسا ذاتها هي التي تلجأ لتجديد بارز في عالم المسرح، وتخلق نوعيات مستحدثة تماشي مع روح العصر، وتساهل التغييرات التي تطرأ على المجتمع الفرنسي، ويصير للكوميديا دور هام يناقش قضايا تؤثر على السياسة والاجتماع، وتخرج وظيفة الكوميديا من مسرحية شعبية وظيفتها إشباع رغبة المشاهد في الترويح النفسي، إلى معالجة قضية تمس المجتمع الفرنسي.

يمكن القول بأن المسرح قد بدأ حوالي سنة ٤٩٠ ق.م، حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا وهي "الضارعات" لأسفيلوس. ولعل شكلاً من أشكال المسرح قد عرف قبل ذلك في الحضارات الشرقية القديمة، إلا أن هذه المسرحية تعد بحق بداية لسجل تاريخي للدراما كشكل ثابت، تطور فيما بعد.

ومنذ ذلك الحين أصبح المسرح والمسرحية في تطور سواء من ناحية الشكل أو المضمون، وإن تغلب أحدهما في فترة على الآخر، كما حدث في عهد أسفيلوس وسوفوكليس. ولقد بدأ المسرح الذي تطور على هيئة شكل منفرد، هو التراجيديا، أعقبه بل وازاه شكل آخر ينتمي إلى الكوميديا وإن لم يكن كذلك، وهي المسرحية (الساتيرية) التي كانت بمثابة عرض واحد وسط عروض ثلاثة تراجيدية، الهدف منها إضافة روح المرح وسط مأساة طويلة، لكي تحقق التعادل النفسي للمشاهد، ثم بدأت تتطور على يد أرسطوفانيس، وتحول هذا الشكل الساتيري إلى شكل ثابت تطور فيما بعد، هو الكوميديا التي تحملت عبء معالجة شعبية شتى. وإلى هنا يسير المسرح بظنين متوازنين لا يتقابلان أبداً.. الخط التراجيدي والآخر الكوميدي.. منفصلين تماماً تحكمهما قواعد صارمة أقرها أرسطو، وهي الفصل بين الأنواع، أي ألا

(٢) باحثة كويتية.

كان المجتمع الأوروبي وبخاصة الفرنسي فى مطلع القرن الثامن عشر ينقسم إلى طبقتين، طبقة النبلاء وطبقة عامة الشعب. وكان المسرح هو أيضا يعرف فنيين لا ثالث لهما. فن التراجيديا أى المأساة، الذى انتعش فى العصور الذهبية للبلاد، مثل عصر بركليس فى أثينا القديمة وعصر اليصابات فى إنجلترا وعصر لويس الرابع عشر فى فرنسا، وكان هذا الفن أداة تعبير عن الطبقة الأرستقراطية من ملوك وأمرأه بعد أن كان فى العصر القديم أداة تعبير عن الآلهة نفسها وأنصاف الآلهة؛ ثم فن الكوميديا أو الملهة الذى كان منذ عصر أرسطوفانيس حتى عصر موليير الفرنسى، أداة التعبير عن الطبقة الشعبية ومشاكلها، وتقد بعض نواحي الفساد فيها. فإذا جاء القرن الثامن عشر، أخذت تظهر البرجوازية فى المجتمع وتحتل مكانها، بفضل استعانة الملوك بها فى التخلص من أمراء الإقطاع، وعلى ذلك لم يكن بد من أن تخرج تلك الطبقة الوسطى فنا مسرحيا خاصا يعبر عن مشاكل الحياة، فتعددت أشكال المسرح وتعددت الطبقات، فبعد أن كانت اللتين أصبحت ثلاثة. ومع دخول الثورة الصناعية وظهور طبقة البلوريتاريا وولادة الاشتراكية، وانبعثت حركات فكرية وأدبية متنوعة، كان للمسرح أن يتغير ويتلون ويتطور، ويواكب كل حركة، ويسير مع كل موجة تبعا لاحتياجات الأغلبية.

ومن هنا ظهرت أشكال متنوعة للمسرح زادت بزيادة متطلبات المشاهدين، وبالأخص فى مسرح برنارد شو وتشيكوف، وما سمي بالملهة الدامعة، التى جمعت خصائص التراجيديا مطعمه بأساسيات الكوميديا فى شكل جديد سمي بالتراجيكميديا، أو الملهة الدامعة، كما أطلق عليها. ثم توالى الأشكال بعد ذلك حتى إن ستة وأربعين نوعا من الدراما أمكن تسميتها، ابتداء من الدراما الاجتماعية إلى الدراما الترويقية.

إن الدراما بطبيعتها فن جماعى واجتماعى، فهو ليست فنا فرديا يتصل فيه الرواى والشاعر بقارئ أو بالرسام بمشاهد إنما هى عمل تؤديه مجموعة من الفنانين على خشبة المسرح. أمام مجموعات من المتفرجين قادرة على الاستجابة. ولما كانت الدراما فى الغالب تصور مباراة أو صراعا ناشبا

بين إرادة وأخرى، فلذا تعتمد فى تحقيق أهمية هذا الصراع على سيكولوجية هؤلاء المتفرجين، ورغبتهم شبه الغريزية فى التشيع والموالة، فهم يميلون إلى التعاطف مع شخصية ضد شخصية أخرى، ويُسرون عادة إذا ما انتهت المسرحية بانتصار الشخصية التى تعاطفون معها، وهزيمة الشخصية المعتدية.

إذاً المسرح هنا، ما جاء إلا لإشباع رغبة للمشاهد من خلال معاشية يتجاوب فيها المشاهد مع ما يشاهده، ثم يكون الانفعال نتيجة حتمية يخرج على أثرها المشاهد بانطباع معين تبعا لثقافته.

ومع تطور النظريات الدرامية والفنية، اتجه المسرح إلى خلق نوع من التداخل مع بعض الفنون الأخرى لكى يحقق التكامل الفنى أو ما يسمى "الاكتفاء الذاتى" داخل خشبة المسرح، التى تحمى كل تلك الأنواع تحت فلسفة محاكاة الفنان للحياة، ومقدرته على تحويل المادة التى بين يديه مهما اختلفت وظيفتها، إلى وحدة متكاملة لها شكلها الذى يميزها، وهذا لا يتأتى عن طريق الحياة ولكن عن طريق الفن نفسه عامة، والفن المسرحى بصفة خاصة، ذلك الفن الذى استطاع أن يجمع عناصر متنافرة لتكون لوحة فنية رائعة، فى شكل إيقاع موسيقى، مثل كونشيرتو يجمع بالإضافة إلى الآلة الأساسية مجموعة مختلفة من الآلات، التى تصدر عنها منفردة نغمات مختلفة، ولكنها حينما تجتمع تخرج لنا لحنا متمازجا.

وهكذا أراد المسرح أو القائمون عليه التطور والتقدم والشمول. وعلى ذلك كان الشكل الجديد هو بمثابة ثورة على كل الأشكال التى نادى بها أرسطو وهوراس ومن جاءوا بعدهما جميعا. لقد رحب المسرح بشئ الأشكال المسرحية والفنية على خشبته، من خلال مضمون جديد ورؤية جديدة تجمع المأساة والملهة والموسيقى والرقص الراقى "الباليه"، وغيره، فى عرض واحد وزمن محدد وقضية واضحة، حيث يستمتع المشاهد بشئ ألوان الفن فى عرض واحد.

وإذا كانت الأسطورة والتاريخ فى الماضى هما مصدر المادة المسرحية أو التأليف المسرحى فى الآداب القديمة، وكذلك الحديثة، حيث يستمد المؤلف المسرحى منهما مادته

الخام ليصوغ منها عمله الفني، الذي يبت فيه رؤيته الفلسفية الخاصة ويزاول قدرته الفنية على تشكيل الأحداث المختارة، وتفسير دوافع شخصياته، إذا كان هذا هو الحال في الماضي، فإن المسرح الشامل بما استحدثه من أشكال، كان لابد من أن يستحدث مصادر جديدة وإن لم يستغن عن المصدرين السابقين، إلا أن ثمة مادة جديدة كان لابد من أن تطفو على السطح لتواكب هذا الشكل، وهذه المادة هي جزء من الحياة بكل ما فيها، وليست شريحة واحدة منها، بمعنى أنها الحياة التي يعيشها المشاهد في يوم، ويلتقي فيها بأنواع شتى من المتناقضات، والتي تشكل في النهاية أحداث زمن محدد. وهذا ما سعى إليه المسرح الشامل، إذ يقدم الحدث بأشكاله المتنوعة؛ فهو يقدم المأساة جنباً إلى جنب مع الملهة؛ والميلودراما مع رقصات الباليه؛ والغناء مع الحركات الصامتة "البانتوميم"، أي أن المسرح أصبح شاملاً جامعاً لكل أنواع الفنون.

وإذا كان المسرح قديماً قد نشأ عن نوع واحد من المسرح وهو التراجيديا، ثم أضيف إليه النوع الثاني "الكوميديا" حيث عاشا زمناً طويلاً دون تغيير أساسي، ربما لأن إيقاع الحياة لم يكن يسمح بالإضافة والتغيير السريع، فإنه في وقتنا هذا أمكن حصر ما يربو على خمسة وثمانين نوعاً من المسرحيات، ابتداءً من مسرحيات حمامات الدم، وانتهاءً بمسرحيات نقابية التوجه.

ومن هذا الكم الهائل الذي أصبح حصره غير ممكن، سوله في أنواع الدراما الستة والأربعين أو في أنواع المسرحيات الخمسة والثمانين، كان لزاماً أن يجمع المسرح في شكل جديد، مجموعة من الأشكال تحت مسمى مستحدث وهو المسرح الشامل.

والمسرحية الشاملة التي تفضخ لهذا الشكل، هي مسرحية ذات مضمون محدد سواء كان اجتماعياً أو سياسياً، تتصهر فيه الكلمة مع النغمة والحركة البطيئة العادية والسريعة، التي تنتمي إلى الرقص الحركي المنظم، تصاحبها الموسيقى، وسط ديكور متنوع مؤيد لمضمون هذه المسرحية، ووسط ذلك كله تنبع من داخلها مأساة وملهة حسب متطلبات الموقف، وفي النهاية يمكن للمشاهد أن يخرج ولديه انطباع عام نابغ

من معاشته لصورة الحياة أو قطاع منها يضم كامل خطوطها وليس خطأ واحداً.

ويعني آخر، فإن المسرح الشامل يجمع داخله المسرح الغنائي والمسرح الكوميدي والمسرح التراجيدي والأوبرا والأوبريت. كل هذه الأشكال تقدم من خلال نوع واحد وهو المسرح الشامل، والذي يتطلب من العنصر البشري أو الممثل أو المؤدي أن يكون أيضاً ملماً بمتطلبات هذه الأشكال، وهو ما يطلق عليه أيضاً نفس المسمى: "الممثل الشامل"، الذي يؤدي أداء متقناً، ويمكنه أن يؤدي الحركة رقصاً، ويمكنه أن يؤدي الكلمة غناءً.

وقد ظهر هذا النوع في المسرح العربي بوجه عام والمصري على وجه الخصوص في السنوات الماضية، منذ حوالي عشرين عاماً مضت، سواء في مسرح القطاع العام ممثلاً في بعض المسرحيات مثل: "عيون بيهة" لرشاد رشدي، أو مسرحية "يوم القيامة" لركي طليمات، ومنها القطاع الخاص، والذي يعد رائده بحق "جلال الشوقاي"، الذي أخرج أكثر من عمل مسرحي ينتمي إلى المسرح الشامل، ونذكر منها على سبيل المثال "مسرحية الجوكر"، التي تمخض عنها مجهود جماعي شامل غناءً ورقصاً وتمثيلاً، لأن الظاهرة المسرحية الحقيقية هي في جوهرها وبحكم طبيعتها الجماعية، ممارسة لفعل التحرر على مستوى الجماعة، للوصول إلى هدف يراود توصيله إلى المشاهد، بغية انصهاره مع التأمل فيما شاهدته من جزئية متكاملة من حياة معيشة، وليست جزئية من شريحة منفردة.

لقد كانت التراجيديا فيما مضى وظفتها التطهير، والكوميديا تسعى إلى التغيير، والهزلية إلى التسلية، والفن الرفيع "الباليه والأوبرا" إلى التسامي؛ وهذه كلها أشكال فنية منفردة، غير أن المسرح الشامل أمكنه أن يجمع بين كل هذه الأشكال، وأن يبت داخل المشاهد تلك الأحاسيس والمتع مجتمعة.

وأخيراً، فإن المسرح الشامل هو لغة العصر التي تداخل فيها كل شيء، ولم يصبح انفصال الأنواع ذا جدوى، لأنه يعطل البشرية عن اللحاق بالركب العالمي الذي يتقدم ويتطور كل لحظة.



# مكتبة إبداع

محمد - احمد لويك



## “اسطنبول الذكريات والمدينة” لأورهان باموق: سيرة مدينة أم سيرة كاتب؟؟

محمد إبراهيم أبو سنة<sup>(\*)</sup>

إلى باموق قبل فوزه بجائزة نوبل، من خلال بحثها عنه الذي صدر في كتابها “صفحات من الأدب التركي الحديث والمعاصر”، وتناولت تحليلًا: “جودت بك وأولاده” و“اسمى أحمر”، حيث تقول عنه: “مما لا شك فيه أن للتأثيرات الغربية في الحياة التركية التقليدية، والهوس التركي بالوجه الأوربي، وتنازع البلاد بين هويتين وانتماءين، حضورا بارزا وأساسيا في روايات باموق. وهو يستخدم التناقضات والازدواجيات من كل نوع لغدنة هذا الحضور”.

يقع كتاب “اسطنبول” في سبعة وثلاثين فصلا، تدور حول مرحلتى الطفولة والشباب منذ ميلاد الكاتب حتى التحاقه بالجامعة، واتخاذة قرار مصيره بالاتجاه إلى كتابة الرواية بدلا من الرسم.

والكتاب يحمل عشرات الصور الفوتوغرافية الملتقطة باللونين الأبيض والأسود، لمشاهد عديدة في مدينة اسطنبول في مراحل مختلفة، منذ العصر العثماني إلى مرحلة الجمهورية التي أعلنها أتاتورك في عام ١٩٢٣ بعد انتصار تركيا على اليونان وإنجلترا وبعض دول الحلفاء، بعد أن تحالفت الدول الغربية على القضاء على الخلافة العثمانية عقب انتصارها في الحرب العالمية الأولى ضد ألمانيا وحلفائها.

في عام ١٩٥٢، ولد الكاتب الروائي أورهان باموق في مدينة “اسطنبول” التركية. درس فن العمارة، وظل يمارس هواية الرسم، وكان يتصور أن موهبته الأساسية ترسعه ليكون فنانا تشكيليًا، إلى أن ألهمته الأقدار التوجه إلى الكتابة الروائية، فانقطع عن دراسة الهندسة المعمارية . وفي عام ٢٠٠٦، اهتزت الأوساط الثقافية التركية عندما أعلنت لجنة جائزة نوبل باستوكهولم، فوزه بهذه الجائزة العالمية، كما التفتت الأوساط الثقافية العربية والشرقية إلى هذا الكاتب، بعد أن ظل مغمورا بالنسبة للقراء العرب بينما كانت رواياته قد ترجمت إلى لغات عديدة، وعلى رأسها رواياته: “اسمى أحمر”، و“القلعة”.

وفي ظلالات الاحتفال بفوزه، كرمته وزارة الثقافة المصرية في مطلع عام ٢٠٠٧ في معرض القاهرة الدولي للكتاب، وأصدرت له هيئة الكتاب سيرته الذاتية وبعض رواياته، ومنها “اسطنبول الذكريات والمدينة”، وترجم هذا الكتاب البديع الدكتور أماني توما والدكتور عبدالمقصود عبدالكريم، وجاءت الترجمة نابضة بالحس الروائي المفعم بالروح المركبة التي تجمع بين الحسرة على الماضي والسخرة الذاتية.

وربما كانت الدكتورة زينب أبو سنة أول من أشار

(\*) شاعر مصري.



والكتاب "اسطنبول" يعكس إحساساً غامراً بحب الكاتب لمدينته، وتتجلى حساسته البصرية في كل تجاربه، وعلاقة هذه التجارب بالمكان الذي يسيطر عليه الجلال والكآبة والمأساوية.

تختلط في الكتاب حياة الكاتب وسيرته بحياة المدينة وتاريخها، وتقسيم الكتاب إلى فصول مستقلة أعطى المؤلف فرصة الانتقال والحركة والتنوع في الحديث عن الجغرافيا والتاريخ والأدب والفن والعمارة والبشر والأسرة. صورة الكاتب متغلغلة في كل مشهد من الرؤية الكلية للمدينة، بمساجدها العريقة للشاهقة وعبقها الإمبراطوري والإسلامي ومعمارها التركي، وكذلك نرى تركيزاً واضحاً على السعي الجاد للكاتب للإمساك بالجوهر الداخلي للمدينة وتطور حياتها، وتبدو السخرية والحسرة ترافقان باموق عبر رحلته من الطفولة إلى الشباب وهو يرسم صورة لأمرته بشجاعة معنوية وصدق وأصالة، علاقة الأب بالأم، وعلاقة الكاتب في طفولته بأخيه، ويجسد ملامح من الثقافة التركية التي كانت تنتقل من المرحلة العثمانية أيام عصر الخلافة إلى التغريب بعد دخول البلاد المجال المغناطيسي للحضارة الغربية، ونجد أنفسنا خلال قراءة هذه الرواية التاريخية، التي تكاد تكون عملاً تسجيلياً في جانب منها وعمالاً خيالياً في جوانب أخرى، أمام كاتب فريد، وهو يستخدم مهارته كروائي في رسم الملامح التاريخية لحركة المدينة عبر الجغرافيا الاجتماعية، إذا صح التعبير، وكذلك البشر الذين يمثلون جسد الحركة الإنسانية داخل هذه المدينة، كما يتفوق الكاتب على كثيرين من كتاب السيرة الذاتية عندما ينجز ببراعة من التواطؤ النرجسي الذي نحسه في معظم الأحيان لدى كتاب السيرة الذاتية.

فالمدينة تتحرك أمامنا بكل ثقلها وصلابتها وكوارثها وحرارتها ومبئها، سواء على أرض الواقع أو في رؤى وخيال كتابها والذين افتتنوا بها من أبنائها ومن الكتاب الغربيين. ولأن الكاتب كان معنياً بالصورة البصرية، فقد كان ولعه بالمعمار الإسلامي واضحاً، حيث كان باموق غارقاً في وهمة التشكيل قبل أن يتحول من الرسم إلى الكتابة، لهذا توقف طويلاً أمام كبار الفنانين الأوربيين الذين عاشوا

في اسطنبول وقدموا أعمالاً باهرة عن تاريخها وشوارعها ومقاهيها ورجالها ونسائها وقصورها ومساجدها، مثل "ميلنج" و"بيبرلوتي" وسواهما، وكتابه يمثل سيرة للمدينة وسيرة ذاتية للكاتب أيضاً، فهو يقول في البداية وكأنه يريد أن يرسم صورة لنفسه حتى تعرف العالم الذي ينوي أن يقدمه إلينا: "ساورتني منذ نعومة أظفاري شكوك في أن دنياي بها أكثر مما أرى، كان يعيش في مكان ما في شوارع اسطنبول في منزل يشبه منزلنا أورهان آخر يشبهني كثيراً، لدرجة يمكن أن يقال معها إنه نوعي أو حتى قريني، لا أذكر من أين أو كيف راودتني هذه الفكرة، لأبد أنها انبثقت من شبكة من الشائعات وسوء الفهم والأوهام والمخاوف".

لا يشير هذا الخاطر إلى ازدواجية في الشخصية، وإنما إلى اتساع في الإدراك، يقول: "لم أترك اسطنبول أبداً، لم أترك المنازل والشوارع وأحياء طفولتي أبداً، ومع أنني عشت في مقاطعات مختلفة من وقت لآخر إلا أنني وبعد خمسين عاماً وجدت أنني أعود إلى منزل آل باموق حيث التقطت لي أولى الصور الفوتوغرافية، وحيث حملتني أمي بين ذراعيها في البداية لتريني العالم".

إن ثقافة باموق الواسعة والتي تراكمت عبر حياته قد شكلت رؤيته لحياته وحياة مدينته، فقد التفت إلى المفارقة التي تجلت في رؤية الروائي الفرنسي جوستاف فلوبر الذي ذهب، عندما زار اسطنبول قبل مائة عام من ميلاد أورهان باموق، بتنوع أنماط الحياة في شوارعها المزدهمة، وتباً في إحدى رسائله في القرن التاسع عشر بأن اسطنبول ستصبح خلال قرن من الزمان عاصمة العالم، فماذا حدث لها في ظل هذه النبوءة؟ يقول باموق: "حدث العكس، نسي العالم بعد انهيار الإمبراطورية العثمانية وجود اسطنبول، كانت المدينة التي ولدت فيها أفقر وأساوأ وأكثر عزلة مما كانت عليه في أية لحظة من تاريخها الممتد إلى ألفي عام. كانت اسطنبول دائماً بالنسبة لي مدينة الخراب وسوداوية نهاية الإمبراطورية، وقد قضيت حياتي أحارب هذه السوداوية أو أجعلها سوداويتي".

يشير الكاتب إلى تاريخ ميلاده في السابع من شهر

يؤنيه من عام ١٩٥٢ في مستشفى خاص في حي (موضة)، وينتقل في الحديث الافتتاحي عن نفسه وعن اسطنبول فيقول: "حين أقبل القصص التي سمعتها عن اسطنبول وعن نفسي وكأنها قصص، أشعر بإغراء يدفعني للقول: اعتدت أن أرسم في وقت ما. أسمع أنني ولدت في اسطنبول، وأفهم أنني كنت طفلاً فضولياً إلى حد ما، ويبدو أنني بدأت وأنا في الثانية والعشرين كتابة الروايات لسبب لا أعرفه، كنت أريد كتابة قصتي كلها بهذه الطريقة، كأن حياتي كانت شيئاً حدث لشخص آخر، أو كأنها كانت حلماً شعرت فيه أن صوتي يتلاشى وإرادتي تستسلم للفتنة، ومع أن لغة الملاحم جميلة إلا أنني أجدها غير مقنعة، لأنني لا يمكن أن أقبل أن الأساطير التي نحكيها عن بدايات حياتنا تعدنا لحياة ثانية أروع وأكثر أصالة تبدأ حين نستيقظ، لأن تلك الحياة الثانية بالنسبة لأمثالي على الأقل ليست إلا كتاباً بين يديك، ولذلك أنبته جيداً عزيزي القارئ، ساكون صريحا معك، وفي المقابل أطلب منك بعض التعاطف". إن هذا الكتاب الذي يقع على الصدود غير الفاصلة بين السيرة والرواية ليس إلا انقطاعاً لبعض الذكريات من شجرة الأحلام، كما يقول الكاتب في مكان من هذا الكتاب ذاته.

يلقى الكاتب الضوء على البيئة الإنسانية الأولى التي ولد وترعرع فيها، فيقول عن أسرته: "كثيراً ما كان أبي يرحل ذاهباً إلى أماكن بعيدة، ولم تكن نراه لشهور متوالية، والغريب أننا لم تكن نلاحظ غيابه إلا بعد فترة، لم يفسر لنا أحد أبداً سبب غياب والده، أو يخبرنا بموعد متوقع لعودته، ولأننا كنا نعيش في شقة في مبنى كبير مزدحم، محاطين بالأمم والعامت والجدة والطباخين والخدم، فقد كان من السهل التغاضي عن غيابه بدون التوقف للمسؤال".

ثم يقول: "كنا أحياناً نشعر بتعاسة الظروف التي لم ننسها تماماً في حضن خادمتنا أسما هانم (وهو هنا يعني نفسه وأخاه الذي كان يكبره بثمانية عشر شهراً)، كنت أشعر أحياناً بالطريقة التي كانت أمي تقضي بها الصباح وهي تتحدث بلا توقف في التليفون إلى خالاتي وعماتي وأمهـ. أن هناك مشكلة". ثم يعبر عن أزمته الداخلية فيقول: "كنت أجلس في انتظار اللحظة التي ستهتم فيها أمي بي.

صار ضياعي بين انعكاساتي في المرآة .. لعبة الاختفاء، وربما كنت ألعنها استعداداً للشيء الأكثر إثارة للربح في حياتي، ومع أنني لم أكن أعلم: عمّ كانت أمي تتحدث في التليفون، أو أين كان أبي أو متى يعود، إلا أنني كنت متأكداً أن أمي سوف تخفني هي الأخرى ذات يوم".

أشار بعد ذلك أورهان باموق إلى الخلافات الزوجية بين أبيه وأمه، وربما كانت هذه الخلافات التي سببت له التعاسة قد دفعته إلى البحث عن عالم آخر، يبنى عبره أحلامه المستقبلية. لقد كانت أمه بالفعل تخفني لفترات، ثم يقدم له أهله أسباباً يعتبر أنها ملفقة ولكنه كان يتقبلها. غرست هذه البيئة الأولى في نفس باموق لونا من السوداوية، وربما انسحبت على رؤيته للمدينة، هذه الحالة التي كان يسميها "الحزن"، وهي حالة غائمة محيرة تدل على سوداوية عامة لا خاصة، وكلمة "حزن" لا توضح شيئاً، لكنها على العكس تحجب الحقيقة وتجلب لنا الراحة.

لقد كانت التفاصيل التي تجسد هيكل الرؤية في هذا الكتاب تنبض بالحياة، وتنشئ عالماً روائياً يقف بين الواقع والخيال، وتشير إلى عمق وتنوع وأصالة مصادره الثقافية.

يتحرك الروائي التركي أورهان باموق في كتابه "اسطنبول الذكريات والمدينة" لتسجيل مشهد حياته خلال فترة تمثل وتمثله، منذ منتصف الخمسينيات وحتى منتصف السبعينيات من القرن العشرين. توقف الكاتب والكتاب عند مرحلة اكتشاف موهبته كروائي، وخروج تركيا من تداعيات الحروب، واستقرار الرؤى السياسية في الإطار العلماني. وربما كان الكاتب سيعمل على تسجيل مرحلة أكثر ازدهاراً من حياته وحياة مدينته اسطنبول بعد أن أوغل هو في الإبداع وأوغلت تركيا في التغريب والتقدم التكنولوجي والعسكري والحضاري، واشتعال المعارك الاجتماعية والعلمانية والأيدولوجية.

وإذا كان الكاتب لا يحمل نبض الحاضر والمعاصر الآن في التجربة التركية، فإن أهمية المرحلة التي سجلها في أنها تشمل الطفولة وأول الشباب والدهشة الأولى وملازمة الواقع التاريخي لآمته، ومن هنا جاءت المؤثرات الثقافية عميقة غائرة في وجدانه. تأثر بأربعة كتب أترك

يمثلون الحالة الوجدانية لاسطنبول خلال الفترة التي تفتتح فيها وعيه وفتحت شهيته للقراءة والشغف بالكتب وحب الاستطلاع، وهم: الشاعر يحيى كمال، وكاتب المذكرات عند الحق شناسي حصار، والروائي أحمد حمدي طانبنار، والمؤرخ الصحفي رشاد أكرم قوتشو. والكاتب يعترف بأنه عرف القليل عن هؤلاء الكتاب، ولكن الشاعر يحيى كمال هو الذي عرفه أكثر؛ فقد قرأ قصائده التي كانت شهيرة في كل أنحاء تركيا، أما رشاد قوتشو فقد عرفه من الملاحق التاريخية في الصحف.

يقول أورهان باموق: ربما تقاطع طريقى خلال رحلاتى الأولى مع أمى فى "تقسيم" مع الروائي طانبنار، الكاتب الذى أشعر معى بأقوى الروابط، وكثيرا ما كان عبد الحق شناسي حصار يأتى إلى "بيته أوجلو" للتسوق وتناول عشاءه، انبهر هؤلاء جميعا فى فترة من حياتهم بعظمة الفن والأدب الغربيين، خاصة الفرنسيين. قضى الشاعر يحيى كمال تسع سنوات فى باريس، واقتبس من أشعار فيرلين وملازميه فكرة "الشعر الخالص" التى جعلها تتواءم مع أغراضه الخاصة فيما بعد، حين استغرق فى البحث عن شعرية قومية. وكان طانبنار، الذى اعتبر يحيى كمال أبا تقريبا، معجبا بالشاعرين نفسيهما بالإضافة إلى فاليري. وقد قدر عبد الحق شناسي حصار - على غرار طانبنار ويحيى كمال- أندريه جيد اسمى تقدير. وتعلم طانبنار من تيوفيل جوتييه، وهو مؤلف آخر أعجب به يحيى كمال إعجابا شديدا، كيف يعبر عن المشهد بالكلمات. هؤلاء هم الكتاب الذين أعجب بهم وتأثر بكتاباتهم أورهان باموق، وعبر هؤلاء وتجاربهم كان التأثير بالأدب الفرنسى. وكان الكتاب الأتراك يدركون أنهم مع تقديرهم للأدب الفرنسى وإعجابهم به فى فترة شبابهم، فإنهم لو كتبوا مثل هؤلاء الغربيين تماما فلن يكونوا فى أصالتهم. وكان الدرس الذى تعلموه من الثقافة الفرنسية والأدب الفرنسى أن الكتابة العظيمة كتابة مبتكرة وأصيلة وصادقة. وقد حيرهم التناقض الذى شعروا به بين هذين الأمرين: أن يكونوا غربيين وأصلاء فى الوقت نفسه.

كما تعلموا شيئا آخر من كتاب من أمثال: جوتييه

وملازميه، شيئا ساعدهم فى جهودهم لتحقيق الصدق والأصالة، وهو مفهوم الفن للفن أو الشعر الخالص. وكان شعراء وروائيون معاصرون لهم يشاركونهم الانبهار بالأدب الفرنسى ولكنهم فشلوا فى تحقيق الأصالة، فأتجهوا إلى الأدب التعليمى وإلى التعبيرات السياسية المسففة. إن الأصالة هى السمة الأساسية للأدب العظيم، هؤلاء الكتاب عرفوا من الجماليات التى اكتسبوها من الأدب الفرنسى أنهم لن يحققوا أبدا فى تركيا صوتا قويا وأصيلا كصوت ملازميه أو بروس، ولكنهم وجدوا بعد تفكير طويل موضوعا مهما وأصيلا يميزهم، هو تدهور الإمبراطورية العظيمة التى ولدوا فيها وشهدوا انهيارها، وقد ساعدتهم فهمهم العميق للحضارة العثمانية وتدهورها الذى لا رجعة فيه على تجنب الوقوع فى شبك النوستالجيا الجارفة - أى الحنين إلى الماضى - أو الزهو التاريخى الساخج، أو النعرة القومية والتنظيمية الخبيثة، التى سقط فيها عدد من معاصريهم وصارت أساسا لبدائيات "شعرية الماضى".

كانت اسطنبول التى عاشوا فيها مدينة غارقة فى خراب الانهيار العظيم، لكنها كانت مدينتهم، وإذا كانوا قد استسلموا لقصائد سوداوية عن الفقد والتدمير فقد اكتشفوا أنهم سيثرون على صوتهم الخاص، كيف رأى باموق هذا العالم لهذه الكتاب، وكيف تأثر بهم؟ يقول: "الكتاب الأربعة الذين تقاطع طريقى مع طريقهم مرات عديدة أثناء طفولتى المتخيلة، اعتقدوا أنهم لا يمكن أن يعثروا على صوتهم الأصيل إلا إذا نظروا إلى ماضى مدينتهم وكتبوا عن الكآبة التى توحى بها. منعوا الماضى عظمة شعرية حين استدعوا عظمة اسطنبول القديمة، يتوقف عبد الحق شناسي حصار فجأة أحيانا وهو يأسى على ما يطلق عليه "حضارة السفور"، ويطلق يحيى كمال وطانبنار فى أعقاب الحرب العالمية الأولى مباشرة بحثا عن صورة لاسطنبول العثمانية التركية السوداوية، وحين افتقدوا الأسلاف الأتراك افتقدوا آثار الرحالة الغربيين، وطوفوا حول خراب الأحياء الفقيرة فى المدينة". كان سكان اسطنبول لا يتعدى نصف المليون نسمة، ولكن هذا العدد تضاعف

ولديه عين فاحصة لعادات الناس وخصوصياتهم. وقد شعر أحمد راسم بالنفوثة التي يشعر بها عالم النباتات أمام تنوع النباتات في الغابة، أمام التجليات الكثيرة المتنوعة لنزعة التغريب والهجرة والصدف التاريخية، وأعطاه هذا كله بالضرورة شيئا جديدا وغريبا يمكن أن يكتبه كل يوم. وقد جمعت أفضل الأعمدة التي أطلق فيها أحمد راسم العنان لفكره، وكانت ما بين عامي ١٨٩٥ و١٩٠٣ في مجلد بعنوان "مراسل المدينة"، لم يشر إلى نفسه قط بصفته مراسل مدينة إلا من قبيل السخرية. استعار في الشكوى من مجلس المدينة، وهو يكتب ملاحظات عن الحياة اليومية ويقيس نبض المدينة، نموذجا تطور في فرنسا في ستينيات القرن التاسع عشر.

لقد أشار باموق إلى أهمية كتاب الأعمدة الصحفية في الكشف عن الحياة في اسطنبول وتاريخها، فقد قبض كتاب الأعمدة - مثل نافع كمال وعلى أفندي البصير وأحمد راسم بالطبع، مثل المؤرخين الأوائل الذين كانوا يؤرخون للحياة اليومية في المدينة بتسلسل الأحداث زمنيا - على ألوان المدينة وروائعها، وساعدوا أيضا على ترسيخ الإتيكيت في شوارع اسطنبول ومتنزهاتها وحدائقها ودكاكينها وسفنها وجسورها وميادينها وخطوط ترامها، ولأن انتقاد السلطان أو كبار رجال الدولة أو الشرطة أو الجيش أو الدين، أو حتى أعضاء المجالس الأكثر قوة، كان عتسا، لم يكن أمام نخبة الأدباء إلا هدف واحد يمكن لهم السخرية منه، وكان هو حشود البسطاء اليائسين السارحين ممن يسبسون في الشوارع لقضاء أعمالهم.

لقد منح باموق مدينته اهتماما واسعا للتفاصيل التي تخص مدينة اسطنبول، كما أولى حياته كذلك بعض الإشارات العميقة ومن أهمها الصفحات التي تناول فيها تجربة حبه الأول الذي انتهى بالفراق. أما المزج بين حياته وحياة المدينة فقد امتزجت فيه السخرية بالحنن، والتاريخ بالواقع، والتعظيم بالتناقض، ولكن الكتاب في مجمله أشبه بمرثية كبرى لانهايار الإمبراطورية العثمانية، ومعاناة اسطنبول خلال الولادة العسيرة من رحم الحضارة الشرقية، ومحاولة الالتحاق المرة بالحضارة الغربية.

عندما التحق باموق بالمدرسة في نهاية عقد الخمسينيات، كانت صورة اسطنبول في عيون وكتابات هؤلاء الكتاب متأثرة برؤية الكتاب الغربيين، الذي ركزوا على مشاهد الخراب العثماني، ولأن هؤلاء الكتاب كانوا مشهودين أمام انهيار الإمبراطورية فقد رأى الكتاب الأتراك أنهم يعبرون عن ملمح من ملامح الحداثة الأدبية والفنية، ومن هنا تعرض هؤلاء الكتاب الأربعة لكثير من النقد من جانب الأتراك؛ لأنهم أسرفوا في تعقيب آثار كتاب الغرب، أما باموق فقد حاول الدفاع عن كتابه المفضلين حيث يقول: "كان هدف هؤلاء الكتاب الأربعة أن يستلهموا التراثين معا - تراث الشرق والغرب - عاش هؤلاء الكتاب حياة صعبة، ظلوا إلى نهاية حياتهم دون أن يتزوجوا، وماتوا وحيدون منعزلين، مات عبد الحق شناسي والشاعر يحيى كمال والروائي أحمد حمدي طابنبار والمؤرخ رشاد أكرم قوتشو ماتوا دون أن يحققوا أحلامهم، لم يتركوا كتابا غير مكتملة فقط ولكن الكتب التي نشرها في حياتهم لم تصل أبدا للقارئ الذي كان هؤلاء الرجال يسعون إليه. إلا أن الشاعر يحيى كمال الذي لم ينشر دواوينه في حياته، نال شهرة واسعة في كل أنحاء البلاد، وكانت قصائده تدرس في المدارس الوطنية، وقد وصفه باموق بأنه شاعر اسطنبول الأعظم، والأكثر والأشد تأثيرا في الأدب التركي في القرن العشرين.

ويتناول أورهان باموق تأثير كاتب آخر صاحب عمود صحفي هو أحمد راسم، الذي كان محور تجربته في الكتابة هي "اسطنبول"، يقول باموق: "قضى أحمد راسم خمسين عاما يكتب عن كل ما يدور في اسطنبول، من مختلف أنواع السكاري إلى باعة الشوارع في الأحياء الفقيرة من المدينة، من التقاليد إلى المحتالين، من جمال البلدات على البسفور إلى خاناتها وحاناتها الفظة، من الأخبار اليومية إلى أخبار التجارة، من متنزهات اللهو إلى الحداثق العامة وأيام التسوق والسمر الذي يتميز به كل فصل، بما في ذلك الشتاء حيث متعة الاقتتال بكررات الثلج، ومتعة النزلاج، بالإضافة إلى تطور النشر، والشائعات المعجلة، وقوائم الطعام. كان مولعا بالقوائم وأنظمة التصنيف،

# مَنَابِعَات

للكاتب

محمّد بن عيسى

محمّد بن عبد الوهّاب

محمّد بن عبد السلام

عبد الوهّاب



## محاكمة «إبداع» !

غادة الريدي

لكل منبر حر آخر، تلك المجلة التي تعد بشهادة رموز الحياة الثقافية واحدة من أهم المنابر التنويرية في مصر والوطن العربي. إن المشكلة الحقيقية عند هؤلاء هي في مجلة «إبداع» نفسها وليست في قصيدة الشاعر حلمي سالم، وخير دليل على هذا هو أن القصيدة المذكورة، منشورة في ديوان لا يزال مطروحا في الأسواق ومتاحا للقراء كافة.

إن ديننا الإسلامي العظيم، الذي أعطوا لأنفسهم وحدهم حق الكلام عنه، لهو برئ من تلك الدعاوى، ومن تلك التهم التي يقشعر منها البدن، لأنه دين التسامح والسلام والرحمة والمحبة والعفو، وليس دين العنف والقمع والقهر والتكفير والتفريق بين الأزواج بغير الحق، وقطع أرزاق العباد؛ فلماذا نعمل بأيدينا على تشويه الإسلام الذي يحترم البشر جميعا «أيّا من كانوا»! ولعلمهم يردون بقولهم: نحن نأمر بالمعروف ونهني عن المنكر، فنقول لهم: ارجعوا إلى كتاب الله واقراءوا قوله تعالى:

«ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين» (سورة النحل: آية ١٢٥).

إنها صفحة مشرفة من صفحات الدفاع عن حرية التفكير والإبداع، تلك التي سطرتها أقلام نخبة من رموز الثقافة والفكر في مصر منذ أبريل الماضي، عقب الحكم الذي أصدرته محكمة القضاء الإداري في يوم الثلاثاء ٢٠٠٩/٤/٧ بإلغاء ترخيص مجلة «إبداع»، استنادا إلى أنها قد نشرت بعدها الأول من الإصدار الثالث في شتاء ٢٠٠٧، قصيدة بعنوان: «شرفة ليلى مراد» للشاعر حلمي سالم، رأى فيها المدعى أنها تتضمن بعض الأبيات التي تسيء للذات الإلهية (جل جلالها). ولقد أثار هذا الحكم دهشة الحياة الثقافية التي لم تتوقع أن تتطور الأمور إلى هذا الحد، وأن يُضخّم هذا الموضوع بهذا الشكل، ليتحول إلى معركة كبرى في ساحات المحاكم، ومتى؟ بعد عامين كاملين صدرت خلالهما تسعة أعداد من «إبداع»، لتفاجأ الحياة الثقافية المصرية والعربية بهذا الحكم القضائي بإلغاء ترخيص المجلة، وغلظ مقرها فورا واعتبارها كأن لم تكن!

ما حدث يؤكد بلا شك أننا نعيش في مناخ غير عقلاني، ومن ثم فهو غير آمن، إذ تسيطر عليه التيارات الدينية السلفية بفكرها المتحجر، محاولة فرض وصايتها على الأدباء والمبدعين بأية وسيلة، وهي لم ترد هذه المرة إلا وأد مجلة «إبداع» بهذا الحكم، لتكون عبرة

«وما جعلناك عليهم حفيظا وما أنت عليهم بوكيل» (سورة الأنعام: آية ١٠٧).

وأعتقد أن المعنى واضح وضوح الشمس. وهناك الكثير والكثير من الآيات التي يعلمها هؤلاء، ولكنهم يغضون عنها البصر، تلك الآيات التي تبين أن الله لم يطلب من أحد من البشر أن يكون وكيله على الأرض، فضلا عن أن تُستخدم هذه الوكالة لمحاولة الانتقام ممن يراهم هؤلاء الوكلاء كفارا، أو ملحدين، أو مشركين، أو مرتدين... إلخ. إن الإسلام - على العكس من هذا - يغيرنا أن الحساب يوم الحساب، وأن الله وحده هو الذي يعلم ما في الصدور.

بدأت المشكلة بعد صدور أول عدد من إبداع (شتاء ٢٠٠٧)، بعد غيابها عدة سنوات عن الحقل الثقافي، وفيها تلك القصيدة، فرأى الدكتور ناصر الأنصاري رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب إيقاف توزيع المجلة وقرر تشكيل لجنة انتهت إلى استبعاد المقاطع التي قد تثير جدلا، وأوقف بالفعل توزيعها إلى أن حذفت هذه المقاطع، وذلك بعد مشاوره واتفاقه مع رئيس التحرير، وبموافقة الشاعر صاحب القصيدة، ثم أعيد توزيع العدد مرة أخرى، وطرحت المجلة للبيع في الأسواق بعد الحذف، ولأقت المجلة صدئ طيبا وإعجابا ومباركة من كتابنا ومثقفينا، ومن القراء داخل مصر وخارجها، وأعتقد أن هذا الإجراء كان حلا مرضيا على الرغم من أن بعض الكتاب كان على غير قناعة بضرورة هذا الإجراء؛ الذي يعتبر من وجهة نظرهم عدوانا على حرية التعبير.

ولكن الغريب في الأمر أن خصوم المجلة لم يلتفتوا إلى هذه التفاصيل المهمة التي كانت كفيلة بأن تلغي القضية أصلا، إذ إن القضية قامت على العدد الذي لم تحذف منه تلك الأبيات الشعرية، وهو لم يوزع في الأسواق، أما العدد الذي تم الحذف منه، ثم تم توزيعه، فلم يلتفت إليه هؤلاء بالمرّة، وهذا عجيب جدا! وما يثير العجب أكثر أن تصبح ساحة القضاء مكانا لتقييم الأعمال الأدبية والحكم

عليها! والألا تتم الاستعانة بالمختصين من نقاد الأدب لأخذ رأيهم في مثل تلك الأمور باعتبار أنهم هم وحدهم الخبراء في مسائل الشعر والأدب عامة؛ ولكن المحكمة لم تلتفت إلى هؤلاء الخبراء، بل لجأت بدلا عنهم إلى رجال الدين ليحكموا على نص أدبي!

لقد أوضح الشاعر صاحب القصيدة مرارا وتكرارا في وسائل الإعلام المختلفة، من مرئية ومسموعة ومقروءة، أنه لم يقصد المساس بالذات الإلهية مطلقا، ولم يعمد إلى ازدراء الأديان، بل يقول إن في قصيدته - على العكس - نفحة صوفية لمن يريد أن يرى، ولمن ليس في قلبه غرض أو مرض على حد تعبيره؛ وفيها تنزيه لله عن البطش والاستبداد والإيذاء، وهي تأكيد على أن الله رحيم خير محب للفطرة والخصب، والله يتمتع قدرة عبادة على فعل الخير وعلى مواجهة الشر والقيح والذل، ويقول إن القراءة حسنة النية ستري هذه المعاني في القصيدة (كما فعل النقاد والمختصون في الأدب، بل وبعض الشيوخ المستبشرين)، أما القراءة سيئة النية فستري عكس ذلك.

وربما يكون الشاعر قد استخدم مفردات أو تشبيهات غير مقبولة فنيا، جعلت البعض عاجزا عن فهم هذا المعنى الذي يقصده، وبالرغم من ذلك أؤكد أن من يتوفر لديه بالفعل حسن النية يمكن أن يدرك المعنى الحسن، وأقول: حتى ولو لم يكن كذلك تماما. ومن الواجب أن نشير هنا إلى أن النسبة الغالبة من قراء المجلة أو من المهتمين بالاطلاع عليها، هم من النخبة المثقفة التي تهتم بالأدب ونقده وبالفكر والفلسفة، وهؤلاء ليسوا من عامة الناس حتى نخشى عليهم أو نحفيهم، فهذه النخبة تعودت أن تقرأ ما تنشره المؤسسات الرسمية من ترجمات لنصوص المفكرين غير الدينيين مثل ماركس ونييتشه وفرويد وغيرهم، وبالتالي فإن هذه النخبة إذا قرأت تلك القصيدة أو غيرها، ووجدت أن بها تجاوزا، فلن تدين صاحبها وتلتصق به بأشع التهم، ولن تقذفه هو وأعضاء تحرير المجلة التي نشرت له، فتنهتهم بأنهم (عملاء،



## محمد سلماوى: أين رأى المتخصصين؟

(جريدة الأهرام: ٢٠٠٩/٤/١٥)

يقول الكاتب «محمد سلماوى» رئيس اتحاد كتاب مصر وأمين اتحاد الكتاب العرب: «حكم خطير ذلك الذى أصدرته محكمة القضاء الإدارى بسحب ترخيص واحدة من أهم المجالات الأدبية... وتعود خطورته إلى عدة أسباب، أولها بالطبع موضوع الدعوى القضائية ذاتها، وهو أكبر ما يمكن أن يواجه من كباتر لى إنسان خاصة فى مجتمع يعانى من جنوح فكرى غير محدود إلى التطرف الدينى، ومن الفهم الخاطئ والمتعصب لصحيح الدين، وهو ما دعا وزارة الثقافة إلى الطعن على الحكم ... بعيدا عن أى مناقشة للحكم ذاته، ولكن لدعوى الصبغة التى أتت به والتى تسمح لى مواطن أن ينصب نفسه وكيلًا للذات الإلهية، يرفع الدعاوى القضائية ضد البشر متهمًا إياهم بخاطر الاتهامات». ويعلن الكاتب عن قلقه فيما ينطوى عليه حكم المحكمة من قناعة بأن الشعر وغيره من الفنون الأدبية، هى موضوعات عادية لا تتطلب اللجوء إلى رأى الخبراء والمتخصصين، على الرغم من السنوات التى يمضيها المتخصصون فى دراستهم لنيل أعلى الدرجات العلمية فى النقد الأدبى، ويرى أن العمل الإبداعى حمال أوجه، ولا يمكن أن يقرأ إلا قراءة مجازية. ويتساءل الكاتب كيف يصدر هذا الحكم الخطير دون الرجوع إلى «اتحاد كتاب مصر» الذى يضم كبار الكتاب والمتخصصين فى أصول النقد الأدبى.

وفى مقال آخر له بعنوان: قبل أن ينزل الفاس فى الراس (جريدة المصرى اليوم: ٢٠٠٩/٤/١٧)، يسخر الكاتب مما يحدث فى «أرض الأدب والثقافة ومهد الفنون والحضارة مصر الغالية أم الدنيا»، قائلا فى ختام مقاله: «ننحن جميعا نخترم القضاء وأحكامه، لذا فإنى أرى مع إلغاء مجلة «إبداع» أن تلغى أيضا مادة

وأنهم ليسوا إلا أبواقا تردد ما يطلبه الذين يدعمونهم بالمال من الخارج من أعداء الوطن، حتى يثيروا الفتنة والفوضى بين شباب الأمة! وذلك لأن النخبة المثقفة لديها وسائل أخرى متحضرة مثل الحوار والسجال والنقد، الذى يلفت نظر المبدع إلى تجاوزاته وسقطاته الفنية، مما يجعله حريصا على ألا يقع فى مثل تلك الهفوات مرة أخرى. وقد طعنت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى الحكم الصادر، مستنكرة بشدة ما ورد بالحكم المطعون عليه من خطأ جسيم فى سردة للوقائع، حينما أورد ما لم يرد بعريضة الدعوى، وغلط الوقائع خلطا خطيرا، موضحة أسباب الطعن المتمثلة فى الفساد فى الاستدلال، والإغلال بحق الدفاع، وإصابة الحكم بعوار الانزلاق فى الإساءة للذات الإلهية، والخطأ فى تطبيق القانون، ومخالفة أحكام الدستور والقانون.

وقد صدر الحكم فى ٢٠٠٩/٦/١٥ عن المحكمة الإدارية العليا، على الحكم الصادر من محكمة القضاء الإدارى، بوقف تنفيذ هذا الحكم. وما بين الحكمين كانت ردود الأفعال المشرفة، مثلها النخبة المثقفة المستنيرة، التى أدركت أهمية دورها التنويرى فى مواجهة رياح الظلام التى تبتلعنا. من آن إلى آخر، بغرض إرهاب الفكر الحر وقمع. لقد انبرت تلك الأقلام الحرة معا وكأنها على ميعاد، مدافعة عن حرية الإبداع والتعبير، مستعينة بالعقلانية والمنطق، ومجادلة بالثى هى أحسن، ولم يهدأ لأصحاب هذه الأقلام بال منذ أن صدر الحكم بإلغاء ترخيص المجلة، وإلى أن صدر الحكم الثانى بوقف التنفيذ.

وستعرض هنا بعضا من تلك الكتابات التى سطرها نخبة من رموز الثقافة والفكر فى مصر، لتبقى كلماتهم علامة مضيئة فى طريق الدفاع عن الحرية والعقل والإبداع، فى مواجهة القمع والمصادرة والخرافة.



# هذه الأوراق المهمة في ملف الغاء ترخيص مجلة ابداع

الإرهاب الفكري بين حرية الرأي.. وحرية الإبداع!

بعد الحكم القمعي بترحيلها  
مصر تقسم مباحثها الكتمر حرة



**7 أيام**  
بواسطة  
البداع الجديدة

تقصيا وأراء  
الملائكة بين حرية التعبير وحرية العقيدة (1)



محمد تقي سرور

المنقلى الأديب  
قضية حرية الإبداع إلى أين؟



عرضة الوطن: تحكيم الغاء ترخيص مجلة ابداع، أخطأ في سرد لوائح  
وفي تضيق قانون وخالف حكم الدستور ونسب تضاد لا اعتدال



إن الدستور ينص على أن العقوبة شخصية، وهو ما ينص عليه كذلك الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وتفرضه الشريعة الإسلامية. وإغلاق الصحف عقوبة جماعية لأنها تتجاوز من ارتكب الجريمة إلى كل العاملين في الصحيفة. ويقول الأستاذ/صلاح عيسى: «إن حكما بهذا النص نفسه، وبهذه الحثثيات ذاتها كان قد صدر عن محكمة القضاء الإداري في (٤ يوليو ٢٠٠١)، بوقف ترخيص إصدار جريدة النبا الوطني.. ولكن المحكمة الإدارية العليا قضت في (٢٥ مايو ٢٠٠٢) بإلغاء الحكم، وقالت بالنص إن القانون لا يجيز للمحاكم سلطة إلغاء تراخيص الصحف».



مكرم محمد أحمد:  
لهذا سمى الشعر شعرا

(جريدة الأهرام: ٢٠٠٩/٤/١٦)

ويقول الكاتب الكبير ونقيب الصحفيين الأستاذ/مكرم محمد أحمد: «حسنا أن اعترضت وزارة الثقافة على الحكم الابتدائي الذي صدر بسحب ترخيص صدور مجلة إبداع، المجلة الأدبية الوحيدة الباقية في مصر التي تتوفر على نشر إبداعات الشعراء والأدباء والروائيين، كما تضم مقالات ودراسات في النقد الأدبي؛ بدعوى أنها نشرت قصيدة للشاعر حلمي سالم، يتضمن بعض مقاطعها - وفقا لرؤية قاضي المحكمة - ما يسيء إلى الذات الإلهية، على حين يرى غالبية الشعراء والمبدعين غير ذلك، لأن المقاطع التي اعترض عليها القاضي تمثل رؤية أحادية الجانب لنص شعري، ينطوي على لغة مجازية تتعدد إحياءاتها بحيث يمكن لكل متذوق أن يقرأها ويفهم دلالاتها وإشاراتنا وفق إحساسه الخاص، ولهذا سمى الشعر شعرا، لأن قراءات النص الشعري يمكن أن تتعدد بالنسبة للقاصدة الواحدة، ولأن كل قارئ يمكن أن يجد في النص الشعري ما يريد أن يقرأه». ويضيف الكاتب

النقد الأدبي من قاموسنا، وأن نقوم بإرسال كل عمل إبداعي إلى المحكمة الإدارية لتصدر حكمها في شأنه، سواء كانت قصيدة شعرية أو سيمفونية كلاسيكية أو لوحة تشكيلية، وذلك قد يتيح للأستاذة النقاد أن ينقلوا اهتمامهم إلى القضايا الملحة التي تشغل بال الناس فيقولوا لنا - بسرعة - وقبل أن ينزل «الفاس في الراس»، هل ندخل دورة المياه بالقدم اليمنى أم باليسرى؟».



صلاح عيسى:  
حكم يخالف الدستور!

أعداد من جريدة (القاهرة).

انفردت جريدة «القاهرة» بنشر حثثيات الحكم الذي أصدرته محكمة القضاء الإداري بإلغاء ترخيص مجلة «إبداع»، وكذلك نشر عريضة الطعن المقدمة من الهيئة المصرية العامة للكتاب. وقد كتب رئيس تحريرها الأستاذ/صلاح عيسى ثلاث مقالات بجريدة القاهرة بتواريخ: (٢٠٠٩/٤/١٤)، (٢٠٠٩/٤/٢١)، (٢٠٠٩/٥/١٢)، الأولى بعنوان: ليس من حق مجلس الدولة أو أية جهة قضائية إلغاء تراخيص الصحف؛ والثانية بعنوان: الأوراق المهمة في ملف إلغاء ترخيص مجلة «إبداع»؛ أما الثالثة فهي بعنوان: الصحافة في معركة قطع آخر الذبول. ويؤكد الكاتب الكبير في هذه المقالات، أنه ليس في مواد قانون العقوبات جميعها مادة واحدة تجيز للقضاء الإداري حق محاكمة الصحفي أو الصحيفة على أي جريمة يرتكبها، ويناط بالقضاء الجنائي بدرجاته المختلفة الحق في محاكمة الصحف والصحفيين. كما أن قانون العقوبات ينص في المادتين ١٩٩ و٢٠٠ منه على تعطيل - وليس إلغاء - الصحف لمدة محدودة، كعقوبة تابعة في حالة ارتكاب بعض الجرائم، وقد ألغيت هاتان المادتان في التعديل الذي أدخل على قانون العقوبات عام ٢٠٠٦، فلم يعد للقضاء أية سلطة في تعطيل الصحف. شئنا عن أنه لا سلطة له في إلغائها.

٤٦، وكذلك الدساتير فى ألمانيا، واليونان، والنرويج، وسويسرا. وهو يوضح ذلك قائلا: "وتتيح حرية التعبير لصاحب العقيدة الدينية أن يعبر عن عقيدته (التي يؤمن بها). وتعتبر حرية التعبير عن الرأى بمثابة الحرية الأصل التي يتفرع عنها الكثير من الحريات، بل تعد المدخل الحقيقي لممارسة الحقوق العامة الفكرية والثقافية وغيرها من الحقوق ممارسة جدية، كحق النقد وحرية الصحافة والطباعة والنشر وحرية البحث العلمى والإبداع الأدبى والفنى والثقافى .. وتعتبر حرية التعبير فى ذاتها قيمة عليا. ولا غرو فهى القاعدة فى كل تنظيم ديمقراطى، لا يقوم إلا بها، إلا أن هذه الحرية كغيرها من الحريات العامة ليست مطلقة لا حدود لها، فممارستها لا يجوز أن تكون من خلال التضحية بغيرها من الحريات العامة"، ويضيف د.أحمد فتحى سرور أن المحكمة الدستورية العليا أوضحت أن ما نص عليه الدستور فى المادة (٧) من قيام المجتمع على أساس من التضامن الاجتماعى، يعنى وحدة الجماعة فى بنائها، وتداخل مصالحها لا تصادمها، وإمكان التوفيق بينها ومزاوجتها ببعض عند تزاوجها".



وحيد عبد المجيد: حرية  
الرأى وحرية الإبداع!

(جريدة الأهرام: ٢٨/٤/٢٠٠٩)

يميز الكاتب بين الإبداع بما ينطوى عليه من خيال ومجاز ورمز من ناحية، والتعبير المباشر عن رأى أو موقف من ناحية أخرى، مؤكدا على الفرق بين «حرية الرأى عبر كتابة مقالة أو تقرير أو رسم كاريكاتيرى يحمل رأيا أو موقفا صريحا، وحرية الإبداع الروائى أو القصصى أو الشعرى، حيث يعتمد الكاتب على المجاز الذى قد يجعل الخيال واقعا أو يربط الواقع بالخيال ويكون المعنى فيه وراء الكلام المسطور». ويوضح ذلك قائلا: «يفتلف الرأى أو التعبير المباشر عن الإبداع مبنى ومعنى، فالتعبير

الكبير قائلا: «ولو أن القاضى لوكل إلى لجنة من النقاد أو الشعراء أن تقول رأيا فى هذه المقاطع تستتير به المحكمة، لرأى جاء حكمه على غير منطوقه المعلن، ووفرت المحكمة على نفسها إصدار حكم بمصادرة مجلة أدبية ذات وزن مهم تصدر على مدى ٣٦ عاما، ويرأس تحريرها قامة شعرية مصرية كبيرة.. كان يجدر بالمحكمة أن تنظر إليها من خلال دورها ومكانتها ومضمون ما تحمله صفحاتها من أفكار ورسائل ورؤى ليس فى عدد واحد، أو فى مقاطع من قصيدة واحدة، ولكن فى مجمل إصداراتها، قبل أن تصدر حكما قاطعا بإعدام مجلة أدبية استنادا إلى فهم أحادى الجانب لبعض من مقاطع القصيدة المنشورة. ولو أن المعايير التى استخدمها القاضى فى إصدار حكم قاس بإعدام المجلة جرى استخدامها فى محاكمة النص الشعرى منذ القدم، لما وصل إلينا نصف الشعر العربى الذى كان يمكن أن يكون مصيره المصادرة، ولما وصل إلينا معظم الشعر الصوفى الذى يصدر عن وجدان خاص سقطت داخله الحواجز بين الشاعر والذات الإلهية لفرط اندماجه إلى حد الحلول أو الفناء فى الذات الإلهية». وهناك ألف مثال ومثال... إن هذا العقاب الصارم ينبغى أن يخفف من حياة أمة ينبغى أن تعتمد العقل طريقا للفهم والتنوير، وترى فى الحوار أقصر الطرق لكشف الحقيقة».



أحمد فتحى سرور:  
حرية التعبير وحرية العقيدة

(جريدة الأهرام)

أوضح د. فتحى سرور أن الدساتير المختلفة تكفل حرية التعبير وحرية العقيدة، وقد درجت معظمها على النص على كل منهما فى مادة مستقلة عن الأخرى، مثال ذلك الدستور المصرى الذى نص على حرية التعبير فى المادة ٤٧، ونص على حرية العقيدة فى المادة

الصدمة التي تلقوها وقت صدور الحكم بسحب ترخيص مجلة «إبداع».

وقد أعلن «اتحاد الكتاب المصري» و«نقابة الصحفيين» تضامنها مع المجلة، حيث عقدت ندوة نظمها لجنة الحريات بنقابة الصحفيين، وعقدت ندوة أخرى باتحاد الكتاب، بالإضافة إلى تضامنها الرسمي مع الهيئة المصرية العامة للكتاب في الطعن على الحكم. وقد تلقت إدارة تحرير المجلة العديد من بيانات التضامن من مصر وخارجها، وهي بيانات تستنكر ما حدث، وتهيب بالمتقنين المصريين والعرب أن يتضاموا معا من أجل الدفاع عن حرية الفكر والإبداع، وقد وقع عليها عدد كبير من المثقفين المصريين والعرب. ولا شك أن هذا التضامن بين صفوف المثقفين في مصر وخارجها دفاعا عن حرية التفكير والتعبير، فيه ما يبعث الأمل في غد قريب مشرق؛ ولا شك كذلك في أن الدرس البليغ الذي لابد أن نخرج به بعد هذه المعركة، هو أن حرية الإبداع والتفكير لن يستطيع حمايتها غير المبدعين والمفكرين أنفسهم. أما إساءة استخدام هذه الحرية، فهو أمر مرفوض بكل تأكيد، وأما المصادر والضجة التي يثيرها بعض المتعصبين، فهي في النهاية تفيد هؤلاء الأدعياء لأنها تحقق الشهرة لهم والرواج لأعمالهم، دون أن تنفع الدين في شيء، بل لعلها تسيء إليه!

عن الرأي أو الموقف يعتمد على لغة الواقع حيث يتناول المعبر ما يراه أو يعتقد أو يؤمن به أو يعترض عليه أو يرفضه. أما في الإبداع فيستخدم المبدع لغة مجازية فيها خيال وترميز وينشئ عالما لا يشترط أن يكون واقعيا. والتعبير عن الرأي يكون مباشرا في الأغلب.. أما في التعبير الإبداعي فنحن نتعامل مع خيال الكاتب وما يقدمه من صور ورموز وتصورات تتجاوز المعنى الظاهر والمباشر.. فالإبداع هو نوع من التعبير لا يتسم بالمباشرة ولا يأخذ في الغالب طابعا تقريريا، فالعمل الإبداعي يخلق عالما منظورا ليوحى بعالم وراؤه. وكثيرا ما تكون فيه رموز يدخل في صياغتها الخيال... ومن المنطقي أيضا أن يكون للرسم التشكيلي حكم يختلف عن الرسم الكاريكاتيري خصوصا إذا كان هذا الأخير مباشرا على نحو يجعله أقرب إلى الرأي منه إلى الإبداع الفني. وفي ختام مقاله يؤكد د. وحيد عبد المجيد على أن «الرأي» يكون المقصود منه واضحا للعامة، أما «الإبداع» فيجوز أن يختلف فهم الناس لمقصده فيكون الحكم عليه للخاصة أصحاب العلم والمعرفة بحقول الإبداع المختلفة ومناهج النقد في كل منها.

وهناك الكثير من الكتابات التي لم يتسع المجال لذكرها جميعا، فنحن قصدنا مجرد التمثيل، كما أن هناك ما يصعب حصره من التحقيقات الصحفية مع كبار الكتاب والشعراء والفنانين، الذين أعربوا جميعا عن

## ملتقى الشعر الدولي الثاني بالقاهرة<sup>(\*)</sup>

محاسن الهواري

العالم كى تراه من خلال مواقف شعرية ربما لا تكون بالنسبة للشخص العادى هكذا، وأضاف شارحا أن قصيدة النثر هى قصيدة حوارية، فالحوار فى أولى مقدماتها، وشعراء الحداثة لا يرفضون القصيدة العمودية ولا قصيدة التفعيلة، ولكنهم يرون أنها كلها تنتمى إلى الشعر.

وشعراء الحداثة لا ينظرون إلى اللغة بوصفها ميراثا مقدسا، ولكنهم يرونها إحدى مبتكراتهم، ولكن يحقق شعراء الحداثة فديتهم قاموا بمغامرات مع اللغة، فهم يطوعونها لمهام ليست من مهمتها أصلا، إن هذه المغامرة مع اللغة ساعدت على تحرير الشعر من الموروث الشفاهى الذى كان يبعث عن الصدى الفورى لدى المتلقى.

أما الدكتور محمد بربرى فقد تحدث فى كلمته المعنونة "قصيدة النثر: حتمية ثقافية أم اختيار جمالى؟"، فقال إن شعراء الرومانسية قد تمردوا على الشفاهية التى كانت سائدة لدى الإحيائيين؛ لأن الشاعر يعبر عن خصوصيته، والسؤال: لماذا ذهبوا إلى المصطلح الغربى الذى كان شعراء الغرب قد تركوه منذ

عقد فى القاهرة فى الفترة ما بين ١٥ إلى ١٨ مارس الماضى، الملتقى الدولي الثانى للشعر العربى، بحضور نخبة كبيرة من الشعراء والنقاد المصريين والعرب والأجانب، الذين لبوا دعوة الملتقى والذي خصصت دورته الحالية للشاعر مطران خليل مطران؛ بمناسبة مرور ستين عاما على وفاته.

وفى افتتاح الملتقى، قال الدكتور على أبو شادى الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة، إن هناك قبولاً تاماً لكل التيارات فى مصر والعالم كله، أما رئيس المؤتمر ومقرر لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة أحمد عبدالمعطى حجازى، فقد أكد على قيمة الشعر فى حياتنا، وضرورة اللقاء المتواصل بين المبدعين والشعراء من أجل مزيد من الفهم والتواصل.

وفى الجلسة الأولى التى عقدت بالمرشح الصغير، والتى حضرها عدد كبير من المبدعين، والتى أدارها الشاعر فاروق شوشة، تحدث الدكتور محمد عبدالمطلب فى كلمته المعنونة (تحولات اللغة فى شعرية الحداثة)، حيث أوضح كيف أن شعراء الحداثة قد أصبحت لهم لغة شعرية خاصة بهم، حيث تتجه لغة الحداثة إلى

(\*) يجد القارئ فى رسالة وارسو ص ٢٨١ بهذا العدد، ترجمة لبعض قصائد الشاعر البولندى «تافرومكى» الذى شارك فى هذا الملتقى.

زمن بعيد!

ذات بذات.. ذات ناقدة وأخرى مبدعة، وأن عملية النقد هي مزيج من التزام المنهج والاحتكام إلى النص، ولا ينبغي أن يكون النقد بهذه الصورة التي هو عليها الآن من تجهج وسلطة باطشة.

وفي الجلسة الثانية من اليوم نفسه، حضر العديد من الباحثين، منهم الدكتور محمد زكريا عناني الذي تحدث في كلمته المعنونة بـ "الإسكندرية الشاعرة" عن الشاعر السكندري عبد العليم القباني، والذي اعتبره من ذلك النوع من الشعراء الذين لا يخلقون في الأعلى، وقال على الرغم من أن عبد العليم القباني مازال شاعرا مغمورا لكنه ليس مغمورا إلى الحد الذي يدعو إلى الجزع..! ثم قدمت الشاعرة الموريتانية الدكتورة مباركة بنت البراء، وهي أستاذة الأدب في جامعة الملك سعود في الرياض، بحثا عن "معجم التركيب في شعر ابن زيدون"، وقالت: إن نصوص ابن زيدون لا تعتبر امتدادا لغيره، ولكن كما يقول الأجانب: كل واحدة من قصائده تمثل لوحة فسيفساء قائمة بذاتها.. ذلك أن ابن زيدون حاول تجاوز المعيار اللغوي، ولعل ذلك هو ما يتضح لنا في بعض قصائده.



وقد أقيمت العديد من الأمسيات الشعرية في القاهرة متزامنة مع أمسيات شعرية أخرى: أقيمت الأمسية الشعرية الأولى مساء اليوم الأول بقاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة، بحضور عدد كبير من الشعراء الذين ساهموا بإلقاء قصائدهم، منهم: محمد سليمان، ومحمد عفيفي مطر، وفاروق شوشة. وقد كانت الأمسيات الشعرية التي تقام في القاهرة متزامنة مع أمسيات شعرية أخرى تقام في المحافظات، حيث كانت تقام في القاهرة الأمسية الشعرية الثالثة بقاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، والتي قدمها الشاعر/ جمال الشاعر، وشارك فيها عدد كبير من شعراء العالم، منهم: الشاعر جودت فخر الدين من لبنان، وعبد القادر الحصني من سوريا، ومن مصر الشاعر حسن طلب، والشاعر محمد إبراهيم أبو سنة

وقال إن قصيدة النثر ظهرت في منتصف القرن العشرين، فمن الطبيعي أن يتجه شعراء الحداثة إلى التخلي عن القصيدة الشفاهية حيث تشبعت نفوسهم بها، فأصبحت القصيدة كتابية لا تقوم على الإنشاد والحفظ، ولعل القول بأن قصيدة النثر تمثل تطورا للشعر العربي، هو قول لا يشير إلى جذارتها أو عدم جذارتها؛ فتتابع التجديد الشعري عبر الزمن لا يعني أن أيّا منها تلغي الأخرى.



وقد كان ثاني أيام المؤتمر حافلا بالجلسات واللقاءات التي اتسمت بثراء أبحاثها وتنوعها عندما عقدت الجلسة الثانية وعنوانها: "مداخل قراءة الشعر الآن"، بمقر المجلس الأعلى للثقافة برئاسة الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف، وبحضور العديد من الباحثين، منهم محمود سليمان عيسى الذي تحدث في كلمته بعنوان: (القراءة النفسية للنص الأدبي العربي) فقال إن التحليل النفسي يقوم بتحليل النص كوسيلة إسقاطية لمعرفة المزيد عن الشاعر، وأشار إلى تلك الفجوة التي توجد بين النية والغرض المتحقق من النص، ثم تحدث عن المسودة والتي يسميها محمود درويش المطبخ الشعري، ثم دارت مناقشات طويلة داخل القاعة عندما تحدث الدكتور محمود الربيعي في كلمته المعنونة بـ "مدخل إلى قراءة القصيدة العربية: طردية حجازي نموذجاً".

وقد تساءل الكثير من الحضور عن حقيقة مطاردة القارئ للنص الشعري من أجل الوصول إلى ماهية هذا النص، بحيث قد يستغرق القارئ أعواما من أجل الوقوف على حقيقته، وتساءل الحضور عن إمكانية وجود مثل هذا النص الآن، أو مثل ذلك القارئ المخلص الدؤوب. وقد اتسمت الجلسة بمشاركة قوية من الحضور الذين ناقشوا مع المبدعين موضوع النقد، وكيف يمكن أن يكون النقد مصدرا للبهجة. واتفق الجميع في آخر الجلسة على أن النقد هو لقاء

دون دمار

فى لحظة صدق ردت زوجته وقالت  
أنت حمار.

ثم ألقى الشاعر الإسباني فالنتى جوميز أوليفر قصيدة  
عن مصرى اللغة الكتالونية من نوع السوناتا، وقام الشاعر  
أحمد عبدالمعطى حجازى بترجمة ما قاله، والسوناتا  
شكل شعري أوربى يتكون من ١٤ بيتاً .



وفى ثالث أيام المؤتمر بالمجلس الأعلى للثقافة،  
أقيمت الجلسة الرابعة برئاسة الدكتور حسن طلب  
تحت عنوان: "الشعر العربى وعلاقته بالشعر الأجنبى"،  
وتحدث فيها الكثير من الباحثين، فتحدث أحمد  
درويش عن الترجمة والشعر، وقال إن ظاهرة ترجمة  
نص الشعر من لغته الأصلية إلى لغة أخرى تعتبر  
ظاهرة مثيرة للاهتمام والتساؤل، ولاسيما حول العناصر  
القابلة للترجمة والأخرى غير القابلة للترجمة، وحول  
إمكانية تعويض المفقود فى أثناء عملية الترجمة،  
وإمكانية نقل الإحساس بالمتعة التى توجد لدى قارئ  
النص الأصلي إلى قارئ النص الثانى فى اللغة الأخرى  
المترجم إليها.

وتحدث ماهر شفيق فريد فى ورقته المعنونة: "كيف  
قرأ نقادنا الشعراء تراث الشعر الإنجليزى"، واتخذ لويس  
عوض مثلاً، وقال بأن لويس عوض كان من أبرز النقاد  
المصريين والشعراء المجددين الذين كتبوا عن الشعر  
الإنجليزى، إذ كان متخصصاً فى الشعر بحكم عمله  
أستاذاً جامعياً فى جامعة القاهرة، كما أن له كتابات  
بالإنجليزية لم تترجم بعد إلى العربية يضمها كتابه  
"دراسات فى الأدب"، وقد وصف منهج لويس عوض بأنه  
تفسيرى يرمى إلى الفهم والمعرفة، ثم تحدث الشاعر  
اليابانى أكىكو سومى عن الشعر اليابانى الحديث.  
وقد عقدت الجلسة الخامسة بقاعة المؤتمرات  
بالمجلس الأعلى للثقافة، برئاسة الشاعر الكبير أحمد

الذى ألقى قصيدة "البحر موعداً"، وشاركت فى الأمسية  
مباركة بنت البراء من موريتانيا.. بينما أقيمت الأمسية  
الشعرية الرابعة فى قاعة توفيق الحكيم بمركز الإبداع  
بالإسكندرية، وقدمها الشاعر فؤاد طمان، وكانت مهداة  
للشاعر عبد الرحمن شكرى. وكانت الأمسية الثالثة والتى  
كانت مهداة إلى الشاعر على محمود طه، وشارك فيها  
العديد من الشعراء: محمد إبراهيم أبو سنة، وفولاذ عبد  
الله الأنون، والشاعرة الموريتانية التى ألفت قصيدة "أنا  
والشعر"، والتى تقول فيها :

كل الخطيئة أنى لم أكن حجراً  
وأن هم بنى دنياى لى أرق

رسمت كل حكايا الحب فى لغتى  
ألوانها الطيف والعناب والشفق

وقلت هاتوا من الأوتار أجملها  
ليشهد الكون كيف للحن ينبثق

ثم تصل فى النهاية إلى تجسيد حالتها كشاعرة  
تقول:

وحيدة فى هدوء الليل يسكننى  
شوق المحبين أتلو ثم أحترق

أما الشاعر جمال الشاعر، فقد ألقى بعض مقطوعاته  
الشعرية، ومنها: "تقرير حالة"، والتى يقول فيها:

رجل أحرق وسيامى ولطيف  
أطلق سبع رصاصات

فى قلب امرأته  
والتقرير يقول انتابته اللوثة

بعد سماع نشرات الأخبار  
إذ قال لزوجته صدق الساسة والأخبار  
ستعود القدس إلينا دون حروب

اللطيف وكانت مهداة للشاعر على الجارم.  
وفي آخر أيام المؤتمر عقدت الجلسة الصباحية  
الأخيرة بقاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة،  
برئاسة الدكتور محمد حماسة عبداللطيف، تحت عنوان:  
"الشعر في مناهج التعليم"، وقد حضرها العديد من  
الشعراء، منهم: الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة وتحدث  
عن الشعر العربي في مناهج التعليم، ثم تلا ذلك  
مباشرة جلسة مائدة مستديرة بالمجلس الأعلى للثقافة  
حول الشعر والمستقبل، وأدار المائدة الشاعر فاروق  
شوشة، وحضرها نخبة من كبار الشعراء منهم الشاعر  
أحمد عبدالمعطي حجازي، والدكتور محمود الربيعي.  
وفي ختام الأسبقيات الشعرية في مساء اليوم الأخير،  
لقى الشاعر باتريكوس قصيدة جاء فيها:

من مصباح إلى مصباح يعيدنا الليل  
وهو يرتعش  
إلى الحياة النباتية الأولى.

أما الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي، فقد ألقى  
قصيدتين، أولاهما قصيدة "الساعة الخامسة" التي قال  
عنها إنه كتبها عندما تأمرت قوى الظلام ( التي لاتزال  
تتآمر علينا حتى اليوم).. عندما تأمرت هذه القوى على  
نحيب محفوظ وأرسلت إليه من حاول اغتياله، و"الساعة  
الخامسة" عنوان مستوحى من عنوان قصيدة لجاريسا  
لوركا يرى فيها أحد مصارعى الثيران:

كانت الساعة الخامسة..  
والمدينة غائبة بين قبولة ومساء..  
مخدرة بشذى يتصاعد من شجر دائخ..  
جائلم كطيور خرافية فوق ضفتي النهر..  
وفي ختام المؤتمر أعلن اسم الفائز بالجائزة، وهو  
الشاعر الراحل أحمد عبدالمعطي حجازي، الذي قال إن  
هذه الجائزة تعد تكريماً لكل المبدعين والشعراء، ذلك  
أنها جائزة للشعر كله وللإبداع في شتى أوانه.

عبدالمعطي حجازي تحت عنوان: "الشعر والفنون"،  
وقال فيها: نحن نتحدث عن الموضوع الذي تحدثت عنه  
هيجل وهو يميز بين الفنون التي ينسب بعضها إلى  
الذات وبعضها إلى الموضوع.

كما تحدث أحمد عبدالمعطي حجازي عن القصيدة  
الدرامية التي تعتبر أجمل الفنون قاطبة، وقال: إن بعض  
الفنانين حاولوا أن يحولوا الشعر إلى فن تشكيلي، حيث  
استخدمت أبيات الشعر لتزيين القصور، فحولوا الحرف  
العربي إلى نحت بارز، واستخدموه بطريقة نقلته من  
فن قديم إلى فن جديد.. وقد حضر الندوة العديد من  
الشعراء، منهم الشاعر حسن طلب الذي تحدث عن  
العلاقة بين الشعر والفنون الأخرى، فقال بأن لغة الفن  
تعطينا كلما ذهبنا إليها معاني جديدة، والفن مثل  
الشعر فهو يشاركه في القداسة، فقد كان الفرزدق يسجد  
في الجامع عندما يسمع بيت شعر لبديع بن ربيعة، وكان  
يقول هذا موضع سجدة في الشعر أعرفه مثلما تعرفون  
أنتم موضع السجدة في القرآن!

وتحدث الدكتور هناء عبد الفتاح في كلمته المعنونة:  
"الشعر والمسرح قرينان لايفترقان"، قائلاً إن الشعر ولد  
في حضن المسرح مثلما ولد المسرح في حضن الشعر،  
ولو حاولت أن تفرق بينهما فكأنك تفرق بين ما خلفك  
وما أمامك، وأكد على أن مسرحنا افتقر جدًا بعدما ابتعد  
عن الشعر وأصبح مسرحاً ثرياً، إذ أصبح المسرح تكررًا  
للحياة اليومية، ففقد توهج الدهشة التي كانت تأخذنا  
إلى ذلك المسرح الشعري.

وقد أقيمت في هذا اليوم أكثر من أمسية شعرية  
في أكثر من مكان وفي تزامن واحد، ففي الوقت  
الذي كانت الأمسية الشعرية الخامسة تقام في اتحاد  
الكتاب في مبنى القلعة ويقدمها الشاعر أحمد سويلم  
ومهداة إلى الشاعر محمود درويش، أقيمت في قصر  
ثقافة الإسماعيلية الأمسية السادسة مهداة إلى الشاعر  
أبي القاسم الشابي وقدمها الشاعر سعد عبد الرحمن،  
وأقيمت أيضا في نفس الوقت الأمسية الشعرية السابعة  
ببيت الأمة بمركز سعد زغول وقدمها عبد الحليم عبد



## المؤتمر الدولي علاقة الشرق والغرب: جدليات ومقارنات

محمد عبد المنعم أحمد<sup>(٣)</sup>

مقالات



أساتذة عرب وأجانب،  
كما تنوعت الأبحاث ما  
بين أبحاث باللغة العربية  
والإيطالية والفرنسية ولغات  
أخرى، يؤكد أصحابها على  
مدى تأثير الغرب بالشرق  
والشرق بالغرب، ومن ثم  
يمكننا التقريب بين الحضارات والشعوب المختلفة  
ومحاولة التوفيق بينها.

ومن الأبحاث التي تمت مناقشتها خلال المؤتمر،  
بحث بعنوان: "محاكمة الاستشراق في الثقافة العربية"،  
للدكتور/ أنور مغيث، قدم من خلاله مفهوما عاما  
للاستشراق الذي يعنى به مجمل المعارف والعلوم  
الشرقية التي قام بدراستها علماء غربيون. تناول هذا  
البحث محاولة التمييز بين ثلاثة اتجاهات في الحكم  
على الاستشراق، هي:

الاتجاه الديني: وهو شائع لدى علماء الدين  
المتشددون الذين يتجاهلون الحديث عن أى دور  
إيجابى يقوم به المستشرقون فى إثراء الثقافة العربية.

عنوان المؤتمر الذى أقيم بكلية الآداب- جامعة  
حلوان، برعاية الأستاذ الدكتور/عبدالله بركات رئيس  
الجامعة، وذلك على مدى ثلاثة أيام على التوالي، بدأت  
من ٣١ مارس وحتى ٢ أبريل ٢٠٠٩.

رأس المؤتمر الأستاذة الدكتورة/سوزان أبو رية  
عميدة كلية الآداب، والتي ألقت كلمتها فى الجلسة  
الافتتاحية فى اليوم الأول للمؤتمر، عبرت من خلالها  
عن سرورها وامتنانها بإقامة مثل هذا المؤتمر بجامعة  
حلوان، داعية الى تنظيم العديد من المؤتمرات التى  
تسهم فى تدعيم الروابط والصلات بين الشرق والغرب؛  
وعلى ذلك وجهت سيادتها شكرا خاصا لجامعة نابولي  
وعلى رأسها البروفيسور/بارتولميو بيرونى الذى ساهم  
فى تنظيم هذا المؤتمر والعمل على إثرائه.

حضر المؤتمر الأستاذ الدكتور/أحمد سلامة نائب  
رئيس الجامعة، والسادة وكلاء كلية الآداب ورؤساء  
الأقسام والأساتذة والعاملين بالكلية، متمنين جميعهم  
النجاح والتوفيق لهذا المؤتمر راغبين فى تنظيم العديد  
من المؤتمرات اللاحقة.  
ناقش المؤتمر العديد من الأبحاث المقدمة من

(٣) باحث مصري.

الاتجاه الذاتى: وهو شائع لدى طبقة المثقفين من حيث اعتماده على الهوية الذاتية الخاصة بالفرد.

الاتجاه السياسى: الذى غالباً ما يربط الاستشراق بالاستعمار الغربى لدول الشرق، وعلى الرغم من هذا الربط ما بين الاستشراق والاستعمار إلا أن أصحاب هذا الاتجاه لا يعترضون على دراسة العلماء الغربيين للشرق وحضاراته، بل على العكس يدعون إلى ذلك مع مراعاة المناهج المستخدمة لتصبح أكثر علمية.

ومن الأبحاث التى تمت مناقشتها أيضاً بحث بعنوان: "أثر الفن الإسلامى على الفن الغربى: بيكاسو نموذجاً"، للدكتور / عبدالرحيم خلف، أوضح من خلاله مدى الأثر الذى تركه الفن الإسلامى على الفنان الغربى العالمى "بيكاسو"، وذلك من خلال عرضه للعديد من اللوحات الفنية الإسلامية ومقارنتها بعدد من اللوحات الفنية لبيكاسو، وملاحظة ما بينهما من تشابه.

وفى مجال الأدب، قدمت الدكتورة الجزائرية/ كاهية بايا بحثاً بعنوان: "تأثير الأدب الغربى بالتراث العربى"، أوضحت من خلاله مدى مساهمة المفكرين والأدباء العرب فى إثراء فن الأدب الغربى.

وفى مجال الترجمة، قدمت الدكتورة/ ماجدة محمد أنور بحثاً بعنوان: "أثر الترجمات اليونانية على اللغة السريانية"، أوضحت من خلاله أهمية التراث اليونانى والفلسفة اليونانية عند السريانيين الذين اهتموا بترجمة العديد من كتب أرسطو المنطقية، محاولين بذلك إبراز أثر المنطق الأرسطى على اللغة والنحو السريانية.

هذا بالإضافة إلى العديد من الأبحاث الهامة التى

نوقشت خلال المؤتمر والتى لا يعنى عدم ذكرنا لها التقليل من شأنها، إلا أن المجال لا يتسع لذلك. أما عن النتائج والتوصيات التى انتهى إليها المؤتمر، فنتلخص فيما يلى:

التأكيد على ضرورة الحوار المتبادل بين الثقافات والشعوب المختلفة.

ضرورة النظر إلى كتابات المستشرقين نظرة موضوعية حيادية، لا بمحاربة ولا بهجوم، وإنما لإبدع للباحثين من الاهتمام بالمناهج العلمية التى تطبق على الدراسات العربية مع يقينهم بعدم تشابه أغراض المستشرقين مع أغراض الباحثين الشرقيين. الاهتمام بتنظيم المؤتمرات التى تبحث فى العلاقات بين الشرق والغرب، والتى تسهم فى محاربة فكرة الصدام بين الحضارات.

أكد المؤتمر ضرورة تدعيم روح التعاون العلمى المشترك بين الجامعات المصرية والجامعات الأوروبية بشكل عام والإيطالية بشكل خاص، مما يدعو إلى وجود شكل دائم للحوار يمكن من خلاله تفادى أى أزمة سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية قد يعرض لها الإعلام بشكل سيئ.

وفى النهاية لا يسعنا إلا أن نتوجه بالشكر للقائمين على المؤتمر، ونخص بالذكر الأستاذ الدكتور/ عبد الله بركات رئيس الجامعة، والدكتور/ حسين محمود مقرر المؤتمر ورئيس قسم اللغة الإيطالية بأداب حلوان؛ لما قام به من جهود ملحوظة فى تنظيم المؤتمر والعمل على إخراجه بمثل هذه الصورة. مع تمنياتنا بالنجاح والتوفيق فى المؤتمرات القادمة.

## مئوية الخزاف سعيد الصدر

سماع عبد السلام

١٩٦٥.

وقد وقف نقاد الفن عند تجربة «سعيد الصدر»، فنشرت عنه كتابات نقدية مهمة، منها كتاب «ساحر الأواني» للناقد الراحل مختار العطار، كما كرمته الدولة فمنحته الجائزة التقديرية في الفن. ولم يكن فن «سعيد الصدر» موضع تقدير على المستوى المحلي فحسب، ولكن على المستوى العالمي كذلك، فقد فاز بالجائزة الأولى والميدالية الذهبية على مستوى العالم في إبداع الأواني مرتين، الأولى في مدينة «كان» بفرنسا والثانية في مدينة «براغ» عام ١٩٦٢. تقول الفنان ريم بهير مديرة متحف محمود خليل إن الخزاف «سعيد الصدر» يُعد سفيراً للفن التشكيلي، فقد عرض فنه في معظم أنحاء العالم، وكان فناناً ذا عبق الصيت وأستاذاً تخرج على يديه العديد من التلاميذ ممن يمثلون اليوم فن الخزف الحديث، سواء على المستوى الجمالي الخالص، أو على مستوى الاستعمال اليومي، كما كان مصوراً فائق الحنكة وصاحب استكشافات فريدة، إذ تبدو المناظر الشعبية التي رسمها معبرة عن عبق قوابع يجسد روح العادات المصرية. أما د. زينب سالم، وهي من تلامذته، وقد شغلت منصب وكيل كلية الفنون التطبيقية فتقول: لولا الخزاف

احتفل متحف محمود خليل بمئوية الخزاف سعيد الصدر (١٩٠٩ - ١٩٨٦)، حيث مرت في يناير الماضي مائة عام على مولده.

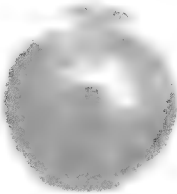
كان الفنان «سعيد الصدر» قد اتجه لدراسة الفن منذ صباه الباكر، فقد التحق بمدرسة الفنون والزخارف المضرية عام ١٩٢٤، وحصل على الدبلوم منها عام ١٩٢٨، ثم واصل دراسته فحصل على دبلوم أساتذة الرسم من مدرسة كمبرول cumberwill بلندن عام ١٩٣١، حيث تتلمذ هناك على يد الخزاف البريطاني «برنارد ليتشي»، وحين عاد إلى مصر أنشأ متحف الفن التطبيقي بكلية الفنون التطبيقية بالقاهرة عام ١٩٤٠، بالإضافة إلى إنشائه قسم الخزف بالكلية ذاتها، وكذلك مركز الفخار والخزف بالفسطاط (مصر القديمة) عام ١٩٦٠، كما أقام معملاً خاصاً لفن الخزف بمصر القديمة أيضاً عام ١٩٦٥. وبالإضافة إلى هذا النشاط الرائد في مجال فن الخزف، ترك لنا الفنان «سعيد الصدر» بعض الكتب المهمة في هذا المجال، منها: كتاب «الخزف» (١٩٤٨)، وكتاب «الخزف والأشغال اليدوية» (١٩٩٥)، كما ترك كتابات أخرى حول الخزف باعتباره تاريخاً وصناعة وفناً، وقد كان آخرها كتاب «مائة سؤال وجواب»، فضلاً عن ترجمته لكتاب «الخزفيات» إلى اللغة العربية عام

فى وقت كان فيه بمفرده على الساحة، وقد كان مؤمنا بتراث مصر الفنى وثقافتها، فجاءت كل أعماله ومعارضه تجسيدا لما فى داخله من حب لهذا التراث، فضلا عن أنه تميز بصدق غير عادى فى التصميم والفكرة، مما جعله يحتل منزلة لا تضاهى فى مجال فنون الخزف، فكما كان هناك برنارد ليتشى فى أوروبا وشو هامداه فى الصين، فقد كان «سعيد الصدر» فى أفريقيا، وثلاثتهم جمعهم حب التراث القومى والوصول به إلى العالمية، فالمحلية هى طريق للعالمية.

لقد أسس «سعيد الصدر» نهضة فنية خزفية لم يسبقه أحد إليها.

سعيد الصدر لما عرفنا فن الخزف ولما أصبح كما هو عليه اليوم، لأنه أول فنان على المستوى العربى والعالمى يهتم بتدريس الخزف كفن مستقل عن الزخرفة والرسم. لقد كان يحب الخزف بحق، وقد أثر فى جميع الخزافين الحاليين، لأنه لفت الأنظار هو وتلاميذه الذين ساروا على خطاه إلى هذا الفن، فأصبح فنا جديرا بالاهتمام والدراسة. ولو لم يكن الصدر رائداً لفن الألوان وتكنولوجيا الخزف الحديث، لكان رائداً لفن الرسم والتلوين المائى والزيتى، لكنه انصرف إلى فن الألوان الخزفية قرابة نصف قرن من الزمان.

ويقول عنه د. جمال حنفى أستاذ الخزف بكلية الفنون التطبيقية - وهو أحد تلامذته أيضا - إن الصدر وجد



## تأبين الشاعر وليد منير هنا نصير

عقدت لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة جلسة خاصة لتأبين الشاعر الراحل وليد منير مساء الأربعاء الرابع والعشرين من يونيو الماضي، حيث ألقى مجموعة من الشعراء قصائد مختارة من شعر وليد منير بعد كلمة مقرر اللجنة، وكانت (ورشة الزيتون) قد أبت الغليد في وقت سابق، واختارنا أن نقدم هنا متابعة لهذا التأبين.

وقبل أن يعطى شعبان الكلمة للكاتب حزين عمر الذي حضر الحفل بوصفه مسئولاً في اتحاد الكتاب، قال إنه يلوم الاتحاد لتقصيره في علاج وليد منير، فالاتحاد يجب أن يكون مسئولاً عن الكتاب حتى إن لم يكونوا من بين أعضائه. وقد جاء رد حزين عمر شاعرياً في وصف موت وليد ومداخلة في الوقت نفسه عن موقف اتحاد الكتاب: "توقف نبض وليد يعني أن نبضة من نبضات اتحاد الكتاب قد توقفت. أصبح الموت معسكراً في مقر اتحاد الكتاب. الموت يعيش في الاتحاد ويختطف صغارنا سناً وكبارنا قيمة". لكنه لم ينس أن يوضح أن منير لم يكن متواصلاً مع الاتحاد بوصفه نقابة تشترط الالتزام من الطرفين؛ "فوليد لم يكن متذكراً أنه عضو في الاتحاد، ولم يتردد عليه، ولم يسدد الاشتراك لمدة ثماني سنوات. قانوناً لم يكن عضواً في اتحاد الكتاب".

يوضح حزين أن ما يطلبه الكتاب هو التزام من طرف واحد، هو طرف الاتحاد. قانوناً يجب فصل العضو ما لم يسدد الاشتراك لمدة ثلاث سنوات، لكن الاتحاد الذي يحرص على الكتاب لأنهم "أهم"، يمتثل على القانون؛ فلا يفصل الأعضاء، ويسمح بتسديد الاشتراكات المتأخرة حتى يستحق الأعضاء المعاش أو العلاج أو مصاريف التنجزة، وهو ما طالبنا الدكتور صباح زوج الشاعر الراحل أن تفعله.

عن عمر يناهز الثانية والخمسين توفي في الثامن عشر من مايو الشاعر السبعيني الكبير وليد منير، بعد فترة من الصراع مع مرض سرطان الكبد دامت حوالي ستة أشهر، منضمًا إلى قائمة من الكتاب رحلوا عن عالمنا هذا العام والعام الثالث، ولم يفلح العلاج الذي طال انتظاره وكثر الإلحاح في طلبه في انتشالهم من بين براثن الموت. الشاعر شعبان يوسف، الذي كتب مراراً وتكراراً مناشداً مسئولى اتحاد الكتاب: "انقذوا وليد منير"، وهو نداه تكرر مع من قبله من الراحلين (نعمات البهيري، ويوسف أبورية)، نظم في ورشة الزيتون حفلاً لتأبين الشاعر الراحل يوم الخميس ٢٨ مايو الماضي. وصف الشاعر شعبان يوسف وليد بأنه "كان أشعر شعراء السبعينيات، فقد كان شاعراً وناقداً استثنائياً. وتجلت موهبته في وقت مبكر جداً، إذ نشر أولى قصائده وهو بعد في الثامنة عشرة في مجلة الكتاب، التي كان يرأس تحريرها في ذلك الوقت الشاعر صلاح عبد الصبور، الذي كان مجاباً جماله".

وقرأ شعبان يوسف بعضاً من هذه القصائد التي توضح الملمح الثوري الذي تجلّى في قصائد وليد الأولى، كما توضح أثر صلاح عبد الصبور الكبير في شعر وليد. وأضاف أن أهم سمات شعر وليد امتزاج المادي والصوفي، وكانت مرجعيته ثنائية وغربية إذ كان يقرأ بالإنجليزية بشكل جيد.

وأوضح أن الاتحاد وضع مشكلة وليد نصب عينيه حال معرفته بمرضه، لكنه في ذلك الوقت لم يكن الإفراج عن منحة حاكم الشارقة قد تم، وكان التصرف في هذه المنحة قبل حل المشكلة مع وزارة المالية يعنى التعرض للسجن. وبعد حل المشكلة، قرر الاتحاد علاج وليد بالكامل على نفقته، وهذا مدون بمضبطة اجتماع الاتحاد. وبالفعل اتصل الأستاذ محمد سلاموى رئيس مجلس إدارة اتحاد الكتاب بالذكورة صباح زوج الشاعر الراحل، فقالت إن الجامعة تتكفل بمصاريف علاج وليد. ولقد تكفل الاتحاد بمصاريف الأسبوع الزائد عن المبلغ الذى كان من المقرر أن تتحمله الجامعة في علاج وليد.

وأوضح حسن سرور، الذى تحدث عن تجربة العمل والصداقة مع وليد في هيئة الكتاب ومجلة القاهرة الأسبوعية، أن وليد لم يكن منشغلا جدا بفكرة الانتماء لجماعات عدة، أو بكلمات أخرى: "لم يكن منشغلا بجمع الكرنبيات"، وربما كان ذلك وراء عدم تذكره دفع الاشتراك السنوى للاتحاد. افتتح سرور كلمه قائلا إن هذا العام عام حزين بالنسبة إليه؛ لأنه شهد وفاة أستاذه صفوت كمال، وفى اليوم التالى لتأبينه سمع خبر وفاة وليد منير، الذى كان قد تعرف عليه في أتيليه القاهرة عام ٨٢، في ندوة سخر فيها سرور - المنتمى للمعارضة في ذلك الوقت - من المبدع ضيف الندوة، فلامه وليد قائلا إن هذا المبدع كاتب جيد ولا يصح أن يسخر منه، فحرف في وليد ذلك الشاعر الجاد شديد الاحترام الآخرين. وكان وليد في أدائه اليومي قليل الكلام، معترزا بذاته ومكتفيا بها.

في مجلة القاهرة، أنشأ وليد باب "ويبقى الشعر"، وكانت هذه فعلا إحدى قناعات وليد وليس مجرد عنوان لباب. اختار وليد في هذا الباب نماذج من الشعر العربى في سائر مراحل. تأثر وليد بصلاح عبد الصبور، الذى كتب عن مسرحه أطروحة الدكتوراه، وعز الدين إسماعيل، ويعتبر حبه لهما مكونا من مكونات شخصيته. وكان يرى أن صلاح عبد الصبور من القلائل الذين "مسرحوا الحياة". فهو يرى أن الشعر أساس المسرح، وأن مسرح الحياة يصنعها الشعراء. تعرف بعد ذلك بنهاد صليبة التى لعبت دورا هاما

في حياته، إذ وجهته لمعهد النقد الفنى حيث حصل على دكتورى الماجستير والدكتوراه.

عمل وليد كعضو تحرير في مجلة فصول بجدية شديدة، إذ كان يتعامل مع هذه المجلة على أنها مشروعه ومشروع من ينتمى إليهم كعز الدين إسماعيل. ثم انتقل للعمل بكلية التربية النوعية وذلك لقلعته بأن لا انفصال بين الفنون، وهذا ملمح من ملامح نظريته الجامعة للفنون، إذ كانت له تجارب عدة في تداخل الفنون، وكانت له علاقة بسائر أنواع الفنون.

إلى جانب الشعر، كتب وليد المسرحية، كما كتب عدة مقالات عن الموروث الشعبى متمثلا في المثل الشعبى والأغنية الشعبية. فقد كان العس الشعبى أحد مكوناته، إلى جانب الصوفية والقرآن الكريم. وبشكل عام تفاعلت مكوناته في شخص ابن مدينة انشغل بمفهومي الطبيعة والثقافة كمفهومين كبيرين بالمعنى الأنثروبولوجى. وهذا الالتباس بين الطبيعة والثقافة هو أحد العناصر الدالة في شعر وليد منير.

وعقب ذلك تم إلقاء إحدى قصائد وليد الأخيرة التى لم تنشر بعد وهى بعنوان "إيرونيكا". ثم قدم الناقد أحمد الصغير، الذى تناولت أطروحته لنيل درجة الدكتوراه شعر السبعينيات، مداخله أبرز خلالها ملامح شعر وليد منير، فاتفق مع كل من شعبان يوسف وحسن سرور في كون وليد قد اتكا بشكل كبير على الموروث الصوفى، فكان يبدأ كتاباته بعبارات لأبي حيان التوحيدى وغيره، كما أبرز استدعاء وليد لبعض الشعراء الأوربيين، إذ انفتح خطابه الشعرى على الثقافة الأوروبية.

وعن الملامح الأخرى في شعر منير، أشار الصغير إلى أنه يلعب بالمفارقة والتى تكمن بالأساس في النصوص القصيرة. كما أن لغته ليست مباشرة أو أحادية المنحى، لكنها ثرية ذات عدة مستويات. ويرى الصغير أن وليد منير لعب دورا بارزا في بلورة ملامح شعر السبعينيات، الذى أربك بشكل عام متلقى الشعر. لكن وليد كان من أكثر شعراء السبعينيات موهبة، وقد كان من الشعراء المخلصين للشعر على الرغم من كتابته في المسرح وفي النقد.

السبعينيات صوتان: اللغة باعتبارها صوتاً، واللغة باعتبارها معنى. أما وليد فتجد في كتاباته أقل قدر ممكن من الجماليات، وأكبر قدر ممكن من التجربة. فتجربته تجربة عميقة في إنتاج معنى وليس صوتاً، أي أنه كان بناءً بالمعنى وليس بالصوت. تجربة وليد منطقية شعرياً في المعنى ومنطقية حياتياً في الاعتكاف. فقد عاش المعنى أكثر مما عاشه من السنوات، وسيعيش أكثر في الأجيال القادمة. وقالت الروائية ابتهاج سالم إنه تميز في المسرح الشعري، ولكنه لم يكشف بعد: "أرى أنه امتداد لصالح عبد الصبور". وأضافت ابتهاج سالم أنها كانت تستغرب أن مثل هذا الشاعر القدير لم يلق الضوء عليه، فوجود التكتلات أفسد الحياة الثقافية؛ لأن الكثير من المبدعين الحقيقيين تتم إزاحتهم، وعمد.

وعلى كلمات كل من ابتهاج سالم وأحمد الصغير، علق الشاعر شعبان يوسف قائلا إن وليد لم يكن مجهولاً، بل كان من أكثر شعراء السبعينيات المحتفى بهم، فكان من أكثر من كتب في جريدة الحياة اللندنية، وكان الوحيد، مع حسن طلب، من شعراء جيله، الذين سجل معهم فاروق شوشة في برنامجيه الشهير "أمسية ثقافية". ثم أنهى شعبان الأمسية الحزينة بقصيدة "أحزان الفارس النبيل" لوليد منير.

حصل وليد منير على بكالوريوس الهندسة من جامعة الأزهر، ثم درس النقد الفني في أكاديمية الفنون، وحصل على درجتي الماجستير والدكتوراه، وعمل أستاذاً للنقد في كلية التربية النوعية، له عشرة دواوين شعرية، هي: "الرعى الذي فاجأ السهل"، "الليل أخضر في عيوننا"، "قصائد للبعيد البعيد"، "بعض الوقت لدشهة صغيرة"، "قيثارة واحدة وأكثر من غلاف"، "سيرة اليد"، "طعم قديم للحلو"، "كمشكاة فيها مصباح"، و "الروح تعزف الموسيقى"، بالإضافة إلى ديوانين لم يطبعوا بعد. كما أصدر عشر مسرحيات ضمها كتابان: "حفلة لتتويج الدهشة"، و "شهرزاد تدعو العاشق للرقص".

عمل منير مديراً لتحرير مجلتي فصول والقاهرة، واشترك مع رفعت سلام وشعبان يوسف ومحمود نسيم في إصدار مجلة "كتابات"، قبل أن يلتحق بجماعة (إضاءة ٧٧) ليصبح أحد أعضائها البارزين.

كان الصغير قد وجه في بداية كلمته الشكر لورشة الزيتون على هذا التأبين "الذي تخلى عنه الآخرون" ومسجلاً على حد تعبيره، غياب شعراء السبعينيات عن هذا الحفل. مضيفاً: "كان وليد شاعراً محبوباً، لكن تخلى عنه الشعراء خلال مرضه، فتاريخ الأدب لا ينصف الشعراء إلا بعد وفاتهم". وعن ملاحظته الختامية من أن وليد لم يكن منتظماً لأي من الجماعات، علق شعبان يوسف قائلاً إن وليد كان منتظماً إلى بعض الجماعات، لكنه كان نزقاً، منطوياً على ذاته، ولم يكن مقبلاً على الناس بالمعنى البرجماتي.

وعلق الشاعر محمود نسيم على هذا بقوله: "لم يكن وليد متطهوراً بل كان يؤكد ذاته لكن من خلال المنابر التي لم يتنزل فيها ذاته". فلم يطرح نفسه كقيمة استهلاكية، ولم يكن واحداً من مثقفي السوق، بل من مثقفي الحوار. وكانت إرادة التغيير جزءاً من آرائه وكتاباته، فكان يجسد قيمة المبدع الحقيقية، ولأن الكتابة نوع من الحوار وإدراك الذات، عاش وليد "في الهامش وكتب في المقدمة"، على حد تعبير سعدى يوسف. يمكن القول إن وليد كان ما يسمى "المثقف البديل"، البديل لمثقف السوق الذي انشغل بفكرة التبرير. وقد تجلت موهبته في مقاومته للتجاهل التي تنطوي على إدراك قيمة الذات والاكتفاء بها.

وعن تجربة مرضه وكيفية تعامله معه، أوضح محمود نسيم أن وليد كان يتحدث عن مرضه وكأنه مرض شخص آخر يقع بداخله، فلم يكن يظهر أي أسمى أو انفعال حين يتحدث بشكل تفصيلي محايد عن هذا التحول البشع الذي ينتابه، وما كان يسمح للمرض بأن يطغى على الكتابة أو الحياة بالرغم من تعامله الجاد مع هذا المرض. وكانت لديه رغبة حقيقية في عيش الحياة كما اعتادها وأحبها. وآخر مرة تحدث معي، وكان ذلك قبل ثمانية أشهر من وفاته، أعلن عن رغبته في نشر كتاب جديد، وأضاف نسيم: "إن موت وليد بروفة موت شخصي لنا، فمن خلال فعل الغياب، يتجسد الآخر، فالعاصرة حجاب".

ويرى نسيم أن كتابات جيل السبعينيات بشكل عام ليست حركة مركزية في الشعر العربي، لكن يمكن النظر إليها من منظور سياسي أو أيديولوجي. فيقول: "تنازع جيل





# ميراث

لن نترك هذا

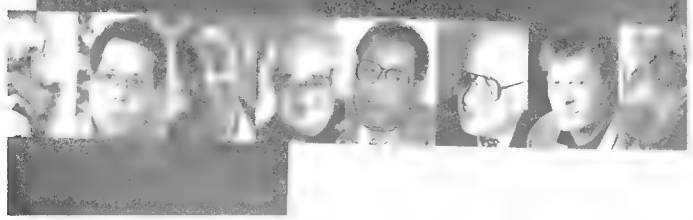
لنا

والذي هو في الحقيقة

ميراثنا العظيم

من الله

على هذا



## قَدَرُ المسلمين

كمال كامل محمود

### قدر المسلمين

د. دهر شوقي



أصدرت السفارة المصرية في (سرايفو) كتابًا بعنوان: (قدر المسلمين)، وهو كتاب قام بتأليفه الأستاذ الدكتور نياز دراكوفيتش، وقام بترجمته إلى اللغة العربية د. صبحي وسيم.

ويعد هذا الكتاب بانوراما مكتوبة لتاريخ البوسنة والهرسك، ويمكن للقارئ أن يعرف بعض المعلومات الثرية عن تاريخ البوشناق والدلالة الخاصة لهذا الاسم، وقد عرفهم المؤلف بقوله: البشانقة اسم تاريخي يطلق على مسلمي البوسنة والهرسك والجبل الأسود والسنجق، وغيرهم من المسلمين المنتشرين في جميع أنحاء يوغوسلافيا السابقة، ويطلق أيضا على المسلمين الذين هاجروا من هذه البلاد إلى تركيا في موجات متعددة كانت أولها سنة ١٨٧٨، وتكررت في سنوات ١٩٠٨، ١٩٢٤، ١٩٥٦ حتى يومنا هذا! كما يبين أن الموقع الجغرافي كان نقمة على البشانقة حيث يقول: وبسبب الموقع الجغرافي للبلاد

البوشناقية بين الحضارات والثقافات السائدة آنذاك: الغربية الكاثوليكية، والشرقية الإسلامية، والبيزنطية الأرثوذكسية، وبسبب الحروب والنزاعات بين الشرق والغرب والتي دامت أكثر من ألف سنة، كان البشانقة دائما عرضة للطموحات الاستعمارية والتوسعية للبابا والبيزنطيين وملوك الهنغار وأمراء الدولة الكرواتية وملوك الصرب، وبذلك تعرض البشانقة الطيبون المسيحيون - وأغلبهم من «البوغميليين» - عدة مرات للمذابح والمطاردات، ودفعوا الثمن الباهظ مقابل استقلالهم والحفاظ على وطنهم وانتمائهم الروحي والديني، واستمر ذلك حتى فتح العثمانيون تلك البلاد، كل هذا كان بسبب ذلك الموقع الجغرافي التعميس للبوستنة.

كتب هذا الكتاب في فترة الحرب، حيث ذكر المؤلف أنه كتبه في أغسطس ١٩٩٢، لذلك تغلب عليه روح العاطفة، والكاتب لا ينكر تحيزه في الكتاب حيث يقول: «وقد كتبه وأنا مشدود الأعصاب ملتهب المشاعر والذكريات، متشجع الأوصال، ومفعم بالتوتر السياسي». ولذلك نجد به بعض المبالغات نتيجة الألم النفسي الذي يشعر به في مثل قوله: «إنه الشعب الوحيد على وجه الأرض الذي ينازع على حقه بالحياة والوجود». والكاتب مع هذا يسير في كتابه بعقلية

منظمة ترتب فيها الأحداث ترتيبا تصاعديا إلا في بعض المواقف القليلة التي يقوم فيها بعمل استرجاع للأحداث، أو ما يمكن أن يقال عنه: playpack، وأسلوب الكتاب بسيط، وهذا يحسب للمترجم الذي استطاع أن يعبر عن وجهة نظر الكاتب بأسلوب سهل ميسر وبلغه عربية سليمة، وينتقل المؤلف من نقطة إلى أخرى بأسلوب رائع ليبين كيف قاوم أهل البوسنة والهرسك حتى يحصلوا على حقوقهم القومية، ثم ينالوا استقلالهم.

ويشير المؤلف ببلاغة إلى الأطماع في البوسنة، أولا من الإمبراطورية النمساوية الهنغارية، ثم من تركيا، وإلى تعدد أسلوب الإدارة بين القوتين العظميين لهذه البلاد ما بين الأسلوب التركي والأسلوب النمساوي الذي كان يعتمد الحريات لتحقيق أطماعه الخاصة بجعلها بوابة نحو الشرق، هذا بالإضافة إلى جمالها الساحر وتفوقها الحضاري في وقت كانت فيه أوروبا ترزح تحت نيران محاكم التفتيش.

وهذا الكتاب يلمس وتر حساسا في مشاعر الناس، لذلك أعيدت طباعته أكثر من خمس مرات مما فاجأ المؤلف نفسه، حتى إنه يقول في مقدمة الطبعة الخامسة: "لم أكن أتصور بأن هذا الكتاب سيجذب ذلك الحجم الضخم من الانتباه".

وحول أهم ما يمكن أن يؤخذ على الكتاب، فقد اعترف به الكاتب نفسه وحاول أن يبرره بقوله: "كانت تنقصني معايير الجهاز العلمي التصنيفي الصارم، والأسلوب المنتظم، وفي الحقيقة لم يكن في سرايفو حينئذ إمكانية للكتابة بصورة أخرى، فالنيران كانت قد ألهمت المكتبة الوطنية، ومعهد الدراسات الشرقية، ولم يكن من الممكن الوصول إلى المراجع في مكتبة الغازي خسرو بك، مما اضطرني للاعتماد على ما حفظته ذاكرتي الضعيفة من المعلومات". وسوف أحاول أن أعرض للكتاب ومؤلفه من خلال منهج القراءة النفسية، لشيوخ العاطفة فيه، ثم بقدر الإمكان من خلال القراءة المنهجية العلمية.

## الكاتب من خلال كتابه:

يمكن أن نرصد بعض السمات الشخصية التي للكاتب كما ظهرت في الكتاب:  
أولا: الشعور بالمرارة الشديدة لما يحدث في بلاده، وهذا الإحساس لا ينطبق على المؤلف فقط، وإنما كان هذا هو شعور أهل البوسنة والهرسك جميعا، لأنهم دخلوا حربا لا يريدونها، ولا تتفق وطبيعتهم المسالمة.

ثانيا: الإيجابية في الفعل حيث لم يكتف بهذا الشعور، وإنما ترجم ذلك إلى عمل تاريخي تعرض من خلاله إلى المعاملات الوحشية التي كان يتعرض لها أبناء جلدته، ولم يكن واضحا وقت كتابة هذا الكتاب ما الذي يمكن أن تصير إليه الأحوال، فقد كان من الممكن أن تصير إلى غير ما آلت إليه، فيكون هذا الكتاب مرجعا، وتاريخا لأبناء هذا الوطن.

ثالثا: الإصرار على الإنجاز، ويتضح ذلك من خلال محاولاته المستميتة لنشر هذا الكتاب حيث يقول: "صدرت الطبعة الأولى من الكتاب في ظروف شيطانية"، والطبعة الثانية حاول نشرها في (زغرب) ولم يستطع؛ لأن المدعى العام في كرواتيا لم تعجبه بعض الأجزاء من الكتاب، فنجح في نشره في (سياسك)، والثالثة تم طباعها في الخارج أيضا في مدينة (ليبوليانا)، ونشر مترجما إلى اللغة السلوفينية أيضا بعد محاولة من المترجمة لإخفاء بعض الحقائق، وهكذا كان لهذا الكتاب نصيب كبير من النجاح، ولكنه ليس بالنجاح السهل، وإنما كانت وراءه جهود كبيرة جعلت له مكانا بارزا وسط الكتب التي تتحدث عن الشعوب التي تبحث عن تقرير مصيرها.

رابعا: التسامح الموجود لدى أهل البوسنة جميعا ومن بينهم المؤلف؛ لأنه على الرغم من المرارة التي يشعر بها إلا أننا نجد في أحيان كثيرة يغلب عليه التسامح، ويمكن أن نقول إن الأمانة العلمية تغلب عليه، على الرغم من تصريحه بالانحياز، إلا أنه يشير إلى الأثر الإيجابي لغير المسلمين على الحياة في البوسنة، حيث يقول: "في ذلك الوقت كانت

البوسنة الدولة الوحيدة في أوروبا التي استقبلت اليهود الفارين من إسبانيا، وهم بقدمهم إلى البوسنة أثروها روحياً ومادياً، وشاركوا في جميع أشكال التقدم الديني والقومي والثقافي والحضاري فيها.

خامساً: الطبيعة السياسية المرنة لدى الكاتب، فهو يقبل تحت الضغط بأشياء لا تتفق مع طبيعته، ولكنه لا يتنازل عن مطالبه، وهذا يفهم من خلال عنوان الكتاب: فقد وضع له عنوان: (لجنة المسلمين) أو (تعاسة المسلمين)، وقد كان رأي الكثيرين ممن قرءوا هذا الكتاب أن العنوان يجب أن يترجم في اللغة العربية إلى (قدر المسلمين)، وإن كنت أرى أن هذا ليس من حقهم، لأن العنوان يعكس رؤية الكاتب الخاصة، وإن كان يجوز التغيير أحياناً في الترجمة من حيث الصياغة الأدبية بما يتفق مع روح النص، وللأسف أن هذا التغيير لم يكن من اختيار المؤلف، كما ذكر في الكتاب، ولا من اختيار المترجم كما ذكر لي في حديث معه، غير أن المؤلف وافق على التغيير، لكنه أصر على ما كتبه، وأشار إلى ذلك في محتوى الكتاب.

سادساً: التمرس بفن الكتابة، ونلمح هذا التمرس من اللحظات الأولى في قراءة الكتاب، لأنه حتى يدفع عن نفسه تهمة عدم التثبت من الوقائع التاريخية نجده يقول في أول الكتاب، ما يفهم منه أنه لم يجد المراجع لاحتراق المكتبات.. إلخ، حتى لا يحاسب على الأخطاء التاريخية إن وجدت، ولا يحاسب على ما يريد إهماله من أجزاء تاريخية، لكن مع الاستمرار في قراءة الكتاب، نجده يشير إلى الكثير من الفقرات التي نقلها عن الكتب، ولعله بإشارته إلى عدم توافر المراجع لاحتراق المكتبات، أراد أن يستثير عاطفة القارئ مع قضيته نحو الحرائق والمصاعب التي كان يلاقيها أهل البوسنة والهرسك جميعاً.

سابعاً: من سمات الكاتب الواضحة في كتابه (السخرية)، وهي في هذا الكتاب سخرية سوداء نلمحها في كثير من المواضع في الكتاب، ومنها السخرية من هذا الوضع الذي صارت إليه دولة كانت تغفر بالتعايش السلمي بين أعراقها المختلفة، ويتنادى أهلها على اختلاف أعراقهم بالأخ والشقيق، حيث يقول المؤلف: «هذه المدينة (غورازدي) تتعرض لهجوم من الجيش الصربي المجيد، وآلاف المدافع الثقيلة مدعومة بالطيران الصربي الشقيق»؛ ويقول في موضع آخر: «قامت الأقلية الصربية المضطهدة بتطهير مدينة (سانكس موس) من المسلمين؛ وفي موضع ثالث يقول: «في صربيا الحديثة الديمقراطية يمنع المسلمون من أي نشاط»... إلخ.

ثامناً: الجرأة في التعبير؛ ومن الملاحظ أيضاً أن المؤلف لا تنقصه الجرأة في التعبير، حتى لقد يصل أحياناً إلى حد القذف، وهو يقدم العذر لنفسه كما ذكرت، بأن كتابته كانت عاطفية؛ ومن هذا ما يقوله عن القادة السياسيين من أنهم وُجدوا بسهولة وسذاجة وغباء!

## الكتاب وقضاياها

عنوان الكتاب الأصلي: (لجنة المسلمين)، يعطى للمتلقى إحساساً بأن الكاتب يشعر بالمرارة الشديدة، وأحسب أنه أراد أن يحدث بذلك صدمة لدى القارئ تستفز فيه حب المعرفة، ليبحث عن المراد بهذا العنوان، وما يشعر به الكاتب كان نتيجة لما مرت به بلاده من قتل وتدمير لمنشآتها الحيوية، وهو من الأسطر الأولى يريد أن يهز عواطف من يقرأ كتبه ليكون متعاطفاً مع القضية التي يطرحها، الفكرة واضحة في رأسه، لذلك يستخدم قوالب جاهزة من أقوال القدماء، حيث ينقل عن رانكو ماريكوفيتش قوله: (الأيدي ذكية ونشيطة، قادرة ومكرمة ومخيفة، الأيدي مجرمة يمكنها أن تنضم في قبضة، وأن تنسب على شكل مروحة، وأن تنحني في أخشع صلاة، بها يمسك السكين والمسدس ويؤخذ بطلق الخصم، وينفس تلك الأيدي يمسح على شعر الحبيبة، ويلعب الكلب، وبها يلوح بالتحية، وترسل الفيلات للمغامرين والقادمين) ... إلخ، فهو يُعَد المتلقى - حتى قبل أن يقرأ أي شيء في الكتاب - ويؤهله نفسياً لهذه الآلام الشديدة التي

سوف يتعرض لها، ثم يسير في الإهداء على المنهج نفسه. ومن أهم القضايا التي أثارها الكتاب:

(١) يتناول الكتاب مشكلة البوسنيين الذين اضطروا إلى الهجرة إلى تركيا، ولم يستطيعوا العودة إلى بلادهم مرة ثانية، ثم حصلوا الجنسية التركية وعاشوا أتركا، وعلى الرغم من وفرة الأبحاث حول القوميات الأخرى في الدول التي هاجروا إليها، إلا أن البوسنيين الذين هاجروا لم تُجرَّ الأبحاث الدقيقة حولهم.

(٢) قضية الميل البوسني للانتماء إلى التيار الكرواتي وأسبابه، حيث يقول المؤلف: (وعندما تحسب عبد المسلمين محصلة خيار الانتماء إلى القومية الصربية أو الكرواتية في الفترة بين ١٨٧٨ إلى ١٩١٨، يلاحظ تغلب التيار الكرواتي، حتى إن بعضهم يرى أن نسبة ذلك قد بلغت عشرة إلى واحد، ثم يحاول المؤلف التعرض لأسباب هذا التقارب، ويمكن إجمال ما قاله في سوء المعاملة من الجانب الصربي للمسلمين، وفي الوقت نفسه التقارب الأدبي والثقافي مع الكروات، إلى جانب الأسباب الطبقيّة الاجتماعية التي تمثلت أساسا في علاقات ملكية الأراضي الزراعية. وبعد ذلك نجد تناقضا في التعبير عند الكاتب، فبعد اعترافه بميل المسلمين إلى الجانب الكرواتي، نجده يعود ليرد على «باناناس» في قوله: (إن غالبية المسلمين من خريجي الجامعات كانوا يعتبرون أنفسهم كرواثي القومية)، فيؤكد أن «باناناس» قد بالغ في تقديره، لأن أعدادا كبيرة من المثقفين لم تنحز إلى أي من الجهتين. والكاتب به الكثير من اللامحات الرائعة عن مقاومة أهل البوسنة والهرسك لتقسيمهم بين الصرب والكروات، حيث سيؤدى التقسيم إلى الانضمار، ليفقد بذلك مسلمو البوسنة والهرسك هويتهم القومية.

وربما يفهم من الكتاب أن المسلمين في البوسنة كانوا يقبلون بفكرة الانضمام إلى الصرب أو الكروات، تحت المظلة اليوغوسلافية القديمة، ولكن هذه الفكرة التي كانت مقبولة لدى المسلمين عامة لم ترجع إلى واقع فعلي، حيث تم تأسيس حزب المنظمة اليوغوسلافية المسلمة، والذي كانت نقطة ضعفه كما يرى الكاتب هي سمته الدينية الواضحة، مما جعله لا ينجح في صياغة البرنامج القومي للمسلمين، وكان هذا الحزب يأخذ بنظام الوسطية والواقعية في التعامل مع الحكومة، حتى حدث الانقسام بين صفوفه إلى يمين ويسار، وكان اليمينيون يميلون إلى التعاون وتقديم الولاء للحكومة، أما أنصار اليسار فيؤيدون الحكم الذاتي، فقام اليمينيون بتأسيس حزب المنظمة اليوغوسلافية المسلمة الشعبية، وكان الحزب اليساري هو الأقوى بدليل حصده لأكثر المقاعد في انتخابات ١٩٢٣.

أما عن وضع المسلمين في البوسنة في فترة ما بين الحربين العالميتين، فيشير الكاتب إلى أنه قد تم تصوير المسلمين في هذه الفترة على أنهم لا يحبون العمل الفكري، وفيه يظهر الكاتب أثر الإعلام في الترويج للأفكار الظالمة عن مسلمي البوسنة، وإقناع المتلقي بأشياء قد لا تتفق والواقع. ويشير الكاتب إلى أسباب ادعاء بعض الأسر العريقة بأنهم مسلمون صرب أو كروات. ويضلل إلى أن وضع المسلمين بين الحربين العالميتين يتمثل في عدم الاعتراف باستقلاليتهم القومية، وبأن جميع طموحاتهم ورغباتهم السياسية كانت تحمل الصبغة الدينية، كما أشار إلى عدم وجود طبقة منظمة تعمل على عائقها عملية تحررهم الطبقي القومي. ومن أهم ما ورد في الكتاب أيضا ما تم سنة ١٩٢٨ حين تبنى «تيتو» فكرة أن تصبح البوسنة والهرسك مستقلة، وما أعقب ذلك في المؤتمر الخامس لفرع الحزب الشيوعي اليوغوسلافي في ١٩٤٠ من اعتبار المسلمين فئة عرقية مستقلة.

(٣) أما عن وضع البوسنة في أثناء الحرب العالمية الثانية، فيذكر المؤلف المحن التي تعرض لها المسلمون في تلك الحرب والضحايا التي قدموها، وذلك من خلال عرض موجز للأحداث الرئيسية، مع التركيز على جرائم التطهير العرقي التي ارتكبت ضدهم. ويوضح في هذا السياق الكثير من المغالطات عن عدد السكان في دولة كرواتيا المستقلة، حيث تم فيه التلاعب بأعداد المسلمين والصرب، ويعتمد في ذلك على مقارنة لمصدرين للمعلومات عن عدد السكان، أحدهما: أعدته وزارة الخارجية الألمانية، والثاني أعده «ب. بكيتش»، ويظهر حسب وزارة الخارجية الألمانية أن عدد

المسلمين هو (٧٠٠,٠٠٠) واليهود (٣٠,٠٠٠)، أما عند «ب. بكتيش»، فلا ذكر للمسلمين ولا اليهود. ويعترف المؤلف بعدم ثقته في هذه الإحصاءات؛ كما يقف عند موقف «فيسلين ماسليشا» من قضية المسلمين، مفندا إياه باعتباره أداة لنفى الهوية عن المسلمين.

ثم يتحدث المؤلف عن بداية الأمل في تكوين قومية مستقلة لدى المسلمين بتشكيل الجمعية المؤسسة للدستور، وإصدار الدستور الأول في ٣١ يناير ١٩٤١، وتأسيس الجمهورية اليوغوسلافية الفيدرالية، حيث قامت الحكومة الثورية في يوغوسلافيا في مجتمع كان عليه أولا أن يوفر الأسس المادية لتنمية نفسه، مع تشكيل طبقة عمالية عقائدية مؤهلة ومتطورة، وكان البرنامج يقوم على أساس أن الحزب الشيوعي اليوغوسلافي بصفته طليعة لقوى «البروليتاريا» وغيرها من القوى التقدمية في المجتمع، يجب عليه تجميع السلطة الثورية تحت جناح الدولة الاشتراكية، وهو ما تم تنفيذه بسرعة وبقسوة نسبية، ولم تكن الديمقراطية آنذاك سوى قناع هش القوام تستر وراءه الديكتاتورية الثورية. وبدأت تظهر الخلافات بسبب استئثار الدولة بفائض القيمة، مما يؤدي إلى تقليص القدرة الإبداعية للعامل وعدم تلبية حاجاته تماما، وإلى وجود فوارق طبقية داخل الطبقة العاملة ذاتها. وقد تميزت هذه الفترة بالضبابية في العلاقات بين القوميات، وبالتستر على المشاكل الواقعية في العلاقات بينها؛ كما كانت مركزية الدولة هي المحرك الأول للممارسات القومية المتعصبة، كما افتعلت الهيمنة البيروقراطية الصدام بين الفئة العاملة ودعاة القومية، فكانت الشرارة التي أشعلت فتيل العصبية القومية المختلفة.

ويميل الكاتب إلى الرأي القائل بأن المركزية كانت أمرا لا مفر منه تاريخيا، ويعدد أشكال التأثير الحقيقي للمركزية على التوجهات السلبية في العلاقات بين القوميات؛ كما يشير إلى الازدواجية الواضحة بين النظرية والتطبيق، حيث ترفع الدعاية السياسية شعار: (الجميع يوغوسلافيون)، والمهم هو بناء الوحدة على أساس الأخوة في الوطن، إذ إن الانتماء القومي أمر قديم ورجعي وبرجوازي؛ أما علينا، فقد كان اليوغوسلافيون موزعين بين انتمائهم الصربي أو الكرواتي أو السلوفيني، بينما بقى المسلمون بدون انتماء قومي محدد. وبدأت تعود من جديد فكرة انضمامهم إلى الصرب أو الكروات، وإلا فإن عليهم أن يقبلوا بالموقع المهيمن، ضمن فئة غير المنتمين قويا، أو (اليوغوسلافيين الجدد). وهكذا وجدت حالة غير مسبوقة، حيث جرى التعامل مع المسلمين على أنهم مواطنون من الدرجة الثانية، فمثلا في إحدى الأسر المسلمة وفي استمارة إحصائية واحدة، كان الأب صربيا مسلما، والأم كرواتية مسلمة، والابن أو البنت بلا قومية، أو العكس! مع وجود حالات أخرى تعبر عن الرفض كالسلوفيني المسلم أو غيره.

ويقف المؤلف عند إحصاءات متعددة هزلية، أو يمكن القول إن المسلمين فيها كانوا يحاولون رؤية المفيد لقوميتهم الخاصة، ليكون في الانتماء الصربي، أو الكرواتي، أو في اللانتماء؛ حتى جاء إحصاء عام ١٩٦١، الذي ظهر فيه أن أغلبية المسلمين يعلنون عن قوميتهم الشخصية بشكل واضح.

وفي البوسنة والهرسك بدأ يستيقظ الوعي بأنه لا يمكن السكوت على هذه العلاقة غير المحددة تجاه المسلمين، وكانت السبعينيات منعطفا هاما في ظهور هذا الوعي، إذ تحرر المسلمون من العقدة القومية المفروضة عليهم، وصاروا يصرحون برفضهم للخضوع لهيمنة الآخرين، وبدأت تظهر شخصيات مسلمة في شتى فنون الثقافة والمعرفة، مما كان حافزا كبيرا للتحرر الشامل لدى المسلمين. وحينما بدأ هذا الشعور القومي في البوسنة والهرسك يطل من جديد، قوبل بشدة من الجهات الرسمية، حتى عرفت البوسنة والهرسك بجمهورية القبضة الحديدية، وبمجرد أن سحنت الفرصة للمسلمين أن يصبحوا متساوين مع الآخرين، ويكون لهم الاعتراف والاحترام في يوغوسلافيا، بدأت في التوجه ضد ما سمي بالخطر الأصولي، ومحاولة إقامة الدولة الإسلامية في البوسنة والهرسك. ومنذ مطلع الثمانينيات أصبحت البوسنة والهرسك ساحة للتنافس وحقلًا للتجارب في تحقيق مصالح صربيا وكرواتيا، الأمر الذي كان مدخلا للسياسات التوسعية

وتحقيق المطامع القومية المتعصبة، وفي السنوات التي تلت موت «تيتو»، بدأ وضع الخطط والدراسات لتمهيد الطريق للتأكيد على أن البوسنة والهرسك كيان سياسي مصطنع، وأن قرارات محاكمة الفاشية في يوغوسلافيا غير شرعية، ودستور عام ١٩٧٤ إنما هو عبارة عن مكيدة مدبرة، ومؤامرة فاتيكانية ضد مصالح الشعب الصربي ووحدة يوغوسلافيا.

ومع ظهور «دوبريتسا تشوسيتش»، بدأت تظهر مقولة إن الصرب يكسبون الحروب ويخسرون السلام، وبذلك أعيد التعصب القومي الصربي، وفي الوقت نفسه زاد التركيز على ضرورة التصالح القومي، وقامت صربيا بأفعال أذخيتها تدريجيا في دوامة الشوكة القومية الاجتماعية التي ذابت فيها جميع الفوارق الطبقية والاجتماعية والأيدولوجية والسياسية، وفي ذلك الوقت بدأ التعصب الأعمى، وتم توجيه التهم الجماعية لشعوب بأكملها، وقامت الدعوة إلى شن حرب مقدسة، وبدأت تهمة الأجواء لتصفية الحساب مع دعاة الحكم الذاتي وأتباع «تيتو» الذين ينادون بالمساواة والفيدرالية الحديثة، وفتح ملف قضية القومية الصربية بشكل عام، مع المطالبة بإجراء تعديل جذري على دستور ١٩٧٤؛ لأنه يمثل وثيقة معادية للمصالح الصربية، فقد صدر بأمر من «تيتو» و«كاردل» نتيجة لمؤامرة معادية للصرب، وفي ذلك الوقت لم يكن هناك مجال لأي تساؤل، وإنما كان السؤال المقبول هو: ما هو الشكل الذي يمكن أن تأخذه يوغوسلافيا؟ ومع ذلك بقيت (البوسنة والهرسك) و(مقدونيا) تدافعان عن بقاء يوغوسلافيا مع تغيير دستور ١٩٧٤ ولكن دون المساس بمبادئه، وعادت من جديد الدعاوى القومية التوسعية القديمة، وعاد محور السلوفيين والكروات والصرب، مع التقليل من شأن مصالح البوسنة والهرسك السياسية، والتشكيك في شرعية الجمهورية وسيادتها الوطنية، وزاد الحديث عن كونها جمهورية مصطنعة من اختراع «تيتو»، وكانت النتيجة أن تصاعدت من جديد حدة الهجوم على المسلمين.

ويمضي المؤلف في سلسلة ليشير إلى تكوين يوغوسلافيا بأعراقها المختلفة. ومن يقرأ هذا الجزء من ص ١٥٠ وما بعدها، يز أن مسلمي البوسنة والهرسك كانوا فرحين بهذا النظام إلى حين، لأنه يبقى على آمالهم في تحقيق المساواة والتقدم القومي، ولكنهم وجدوا أنفسهم كالقايض على الماء خائنه فروج الأصابع، فقد وجدوا أنفسهم يعاملون معاملة هامشية دفعتهم إلى التحسر على زوال عهد الدولة النمساوية، (وهنا نلاحظ أمرا عجيبا يستحق الدراسة، وهو حال تلك الشعوب التي يحتلها أجنبي، أو يقهرها حكامها، فلا تملك غير أن تتحسر على عهد بائد لمحتل آخر، أو لطاغية سابق كانت تعامل في عهده بالحنيد والنارا).

والكاتب له فكره الخاص المعروف، ومع هذا فهو حريص على أن يدفع مظنة أن يكون الكتاب موجه إلى من يدينون بنفس أفكاره دون غيرهم، ولعل هذا الحرص هو الذي جعله يورد بعض الأحاديث النبوية الخاصة بقضية (وقف المسلمين).

(٤) ومن القضايا المهمة التي أثارها المؤلف قضية منصب: (رئيس العلماء)، وكان يتولاها في ذلك الوقت السيد «حلمي عمروفيتش»؛ ويشير المؤلف إلى الصلاحيات المحدودة المتاحة له فيقول: «وكانت صلاحيات رئيس العلماء تقتصر على اختيار المرشحين لمناصب القضاة وإدارة الأوقاف، وغير ذلك مما ورد ذكره في الكتاب». ويشير المؤلف إلى أهمية دور رئيس العلماء في البوسنة، وإلى أنه لم يكن يقتصر على الدور المرسوم له، وإنما كان يشارك أيضا بجلاء في الحياة السياسية، وفي التعبير عن قضايا المسلمين، وهو يدل على هذا بالدور الذي قام به رئيس العلماء الشيخ «جمال الدين تشاوشفيتش»، حيث يقول: «وأمام تلك الوحشية نهض الشيخ «جمال الدين تشاوشفيتش» رئيس العلماء؛ فوجه مذكره إلى الحكومة الشعبية في البوسنة والهرسك، وشجب فيها أعمال النهب والسلب والمطاردة التي يتعرض لها المسلمون، وهدد بأن المسلمين سيضطرون إلى الدفاع عن أنفسهم، وسيطلبون من جهات أخرى التدخل لحمايتهم، وأن استمرار ذلك مع عدم تدخل السلطات الرسمية سيؤدي إلى ضياع مسلمي البوسنة ... وبدلا من سيادة النظام، فإنهم سيقعون تحت وطأة إرهاب لم تعرف له البوسنة مثيلا من قبل».

(٥) يُظهر الكاتب التفكير الاستعماري في طمس الهوية المسلمة في البوسنة والهرسك، وقد تجلّى هذا التفكير في عدة أمور، منها أولاً: إثارة المشاكل بعدم حل مسألة الأراضي الزراعية، مما أدى إلى تمرد الفلاحين الغاضبين الذين صوبوا جام غضبهم على رؤوس المسلمين؛ ومنها ثانياً: خلو الجهاز الإداري من المسلمين بما في ذلك رؤساء المحافظات والقضاء والمالية والسكك الحديدية والمناجم، ناهيك عن الجيش والشرطة؛ وثالثاً: تقسيم المسلمين من خلال توزيع جغرافي يجعلهم أقلية؛ ورابعاً: إخلاء الكتب المدرسية من كل شيء يذكر بالبوسنة والهرسك؛ وخامساً: كتابة المقالات المهينة لمشاعر المسلمين، مثل مقال «تشيدو»؛ إلى غير هذا من المسائل المنثورة في ثنايا الكتاب.

وفي النهاية يجب القول إن هذا الكتاب يؤرخ لبداية التدخل الصربي في البوسنة بمحاولة جعلها قومية صربية أو كرواتية، منذ منتصف القرن التاسع عشر حين كان مسلمو البوسنة يُدعون: البشناقة، حتى مارس ١٩٩٣، ثم يختتم المؤلف كتابه بنص شعري يثير عاطفة القارئ، وهو للشاعر «عبد الله سيدران»:

إنني أغني يأماءه عن بيتي الذي كنت أملكه  
والآن ليس عندي ما أغني عنه يأماءه  
لقد كان لي صوتي ولغتي أيضاً  
والآن لا صوت لي ولا لغة  
بصوتي الذي فقدته، وباللغة التي ما عدت أملكها  
عن البيت الذي لم أعد أملكه  
أنا أغني يأماءه!

وعلى الرغم من الهنات البسيطة التي توجد في الكتاب مثل إشارات بعض الوقائع دون توضيحها، إلا أنه كما ذكرت في البداية هو من أفضل الكتب التي تروى مأساة البوسنة والهرسك.

كما يجب أن أشير إلى الوضع الذي عليه البوسنة الآن، فهذه الصورة القائمة الموجودة في الكتاب قد تغيرت إلى حد بعيد، وصدر قانون للتسامح بين أفراد الشعب.

وبقي أن أشير في النهاية إلى أن هذا الكتاب هو باكورة أعمال الترجمة من اللغة البوسنية إلى اللغة العربية تقوم به السفارة المصرية، وهو مشروع ضخم وكبير تهدف به السفارة المصرية في البوسنة والهرسك إلى القيام بجهد لكي يتعرف القارئ العربي على البوسنة والهرسك تاريخياً وأدبياً وثقافة، ومن اللحظة الأولى لوجودي في هذا البلد كان توجيه سعادة السفير لي هو محاولة المعاونة قدر الإمكان في إحداث نوع من التواصل بين مصر الأزهر، وبين المؤسسات الثقافية المختلفة في البوسنة والهرسك، وهو لم يكتف في المعاونة في ترجمة هذا الكتاب، وإنما أراح عمل دراسة عنه تنشر في القاهرة، ليتعرف القارئ المصري على تاريخ البوسنة، وعمل ندوة عنه في البوسنة بهدف تعريف المثقف البوسني بهذا المشروع للترجمة، لأنه مشروع كبير كما ذكرت، ويحتاج إلى تضافر الجهود من الطرفين البوسني والمصري، وجدير بالذكر الإشارة إلى أن السفارة تدرس الآن عدة مشروعات أدبية من الأدب المصري والأدب البوسني للتوسع في فكرة الترجمة، وهو جهد يشكر عليه سعادة السفير / أحمد خطاب لأنه على الرغم من قلة الإمكانيات المتاحة إلا أنه لا يألو جهداً في محاولة زيادة التقارب البوسني المصري.



## ورشة عمل حول التعدد اللغوي وسياسات اللغة في إفريقيا

منار عمر

في الفترة من ٢١ مارس إلى ٤ أبريل ٢٠٠٩ عقدت الشبكة الألمانية الإفريقية المعنية بقضية "التعدد اللغوي وسياسات اللغة في إفريقيا" ورشة العمل الثالثة لها في مدينة ستيلينبوش بجنوب إفريقيا. وكان قد سبق تلك الورشة ورشتان، عقدت إحداها في مدينة لايبزج بألمانيا والأخرى بمدينة وهران في الجزائر. حملت الورشة الأخيرة عنوان: "تعلم وتدرّس اللغات بإفريقيا، الخطط والأهداف والسياسات". شارك في المؤتمر نخبة من الأكاديميين الألمان والأفارقة الذين سبق وأن درسوا بإحدى الجامعات الألمانية، وكان المشاركون بالدرجة الأولى علماء لغويات وأدب من مصر والجزائر والسودان وكينيا وأوغندا وليسوتو وزيمبابوي وجنوب إفريقيا والسنغال والكاميرون وبنين وساحل العاج وتوجو وألمانيا.

خلال الورشة تناولت الأوراق البحثية لعدد من المشاركين إشكالية العلاقة بين لغات كالإنجليزية أو الفرنسية أو الألمانية من ناحية وبين اللغات المحلية الإفريقية، التي تعد اللغات الأم لغالبية الأفارقة ويستخدمونها في حياتهم اليومية داخل أسرهم، حيث أشار كل من إكسولاني مافيل (معلم لغات محلية بمدينة ستيلينبوش، جنوب إفريقيا) وأ.د. ويليام واجابا (أستاذ علم اللغويات الألمانية بجامعة ماكيريبي، كيمبالا، أوغندا) وكذلك أ.د. سمبليس أجوسافي (أستاذ الأدب الألماني بجامعة كونتو، بنين) إلى إقبال التلاميذ بالمدارس وطلاب الجامعة على تعلم اللغة الإنجليزية والدراسة بها في شتى المجالات حيث إنها ضرورية في مجال العمل مستقبلا، بينما يأتي ذلك على حساب اللغات الأجنبية الأخرى وكذلك على حساب اللغات المحلية، التي لا يختار الطلاب تعلمها بكثرة ولا يدرسون بها المواد المدرسية ولا الجامعية، مما يساهم في إضعاف وتهميش اللغات المحلية ومن ثم يهددها بالانقراض. كما شكّا أ.د. ويليام واجابا من قلة إقبال الطلاب في أوغندا على دراسة اللغة الألمانية نظرا لقلة فرص العمل الممكنة لدارسها بعد التخرج. وفي نفس السياق اتهم أ.د. نوجوايا شادراك زولو (أستاذ الأدب الإفريقي بجامعة ستيلينبوش، جنوب إفريقيا) السياسات اللغوية المتبعة في جنوب إفريقيا التي تساهم في عدم إقبال تلاميذ المدارس على تعلم اللغات المحلية الرسمية بخلاف الإنجليزية والأفريكانز نتيجة لسوء أو عدم وجود مناهج تدريس جيدة لها وعدم توفر عدد كاف من المعلمين المؤهلين لتدريس تلك اللغات، وهو ما يؤدي بدوره إلى عدم إتاحة تعلم جميع اللغات المحلية الرسمية الإحدى عشرة لجنوب إفريقيا بما في ذلك الإنجليزية والأفريكانز بنفس الكم في المدارس، حيث إن بعض اللغات المحلية لا يتم تدريسها في مدارس محددة نظرا لقلة عدد معلميها.



## الشاعر البولندي: "ألكسندر نافروتسكى

"Aleksander Nawrocki" (\*)

الترجمة عن البولندية: هناء عبد الفتاح

دوروتا متولى



"ألكسندر نافروتسكى" هو خريج قسم (الفيلولوجيا) علوم الفقه والآداب البولندية، والهنغارية والإتنوجرافية فى جامعة وارسو. قام بتعميق دراساته العلمية خارج بولندا وتحديدا فى هنغاريا ورومانيا. شارك فى الاستماع لمحاضرات الفلسفة التى كان يقوم بالمحاضرة لها "ليشيك كواكوفسكى - Leszek Kolakowski".

يعتبر شاعرنا "نافروتسكى" الأول فى العالم الذى قام بكتابة دراسة علمية "المجستير" حول "تشيسواف ميوش" (١٩٦٦).

سطر الشاعر أولى محاولاته الشعرية فى مجلة "الثقافة - Kultura" الأسبوعية فى عام (١٩٦٥) والى كان يرأسها الشاعر البولندى "ستانيسواف جروخوفيك - Stanislaw Grochowiak" (١) وكان يطلق عليه آنذاك "أمير الشعراء".

فى عام ١٩٦٦ صدر له أول ديوان شعري تحت عنوان: "الفواكه الصلبة - Rdzawe owoce". واستقبل النقاد هذا الديوان بحفاوة بالغة.

صدر للشاعر البولندى "نافروتسكى" تباعا عشرة دواوين شعرية، ومجموعتان قصصيتان قصيرتان، ورواية طويلة عن حياته السالفة تحت عنوان: "ظل ملاك" وهو كتاب من نوع الكتب العلمية العامة حول "الشامانيزم" (٢) السيبيري، وهو كتاب يتكون من الريبورتاجات الصحفية تحت عنوان: "كيف اغتيل إيمر ناجيا" (وهو عن الثورة الهنغارية فى عام ١٩٦٥)، فضلا عن ترجماته لمختارات من الشعر السلافى وبشكل رئيسى (الروسى، البلغارى، الأوكرانى، العربى)، بالإضافة إلى مختارات من الشعر الهنغارى والفنلندى.

منذ عام ١٩٩٢ صاحب دار نشر للكتب تسمى "إيبيس - iBIS".

منذ عام ١٩٩٨ يترأس تحرير مجلة "الشعر اليوم - Poezja dzisiaj". يصدر فيها مختارات من الأدب الحديث: البولندى والأجنبى، ومن بينها مختارات شعرية من اليونانية والإسبانية والهنغارية والفنلندية والروسية والأوكرانية. ويعد الشاعر "نافروتسكى" مؤلفا وناشرا فى الوقت نفسه لمرجع أدبى مهم هو "الشعر البولندى - مختارات من الأنثية" وهو عبارة عن ثلاثة كتب، و ٣٧٠ شاعرا، من "مرحلة" البورجيدتسا - Bogurodzica (٣) حتى اليوم" وتبلغ صفحاته ١٨٠٠ صفحة.

منذ عام ٢٠٠٠ ينظم الشاعر "نافروتسكى" أيام الشعر العالمية تحت إشراف اليونيسكو، ويمنح فيه أشهر الشعراء البولنديين جائزة هذا المهرجان الشعرى الدولى وهى: "Laur UNECO"، وللمترجمين الأجانب عن ترجماتهم للشعر البولندى. وتستمر هذه الاحتفالية مائة يوم - تسير مسيرتها بداية من العاصمة "وارسو" مروراً بمختلف المدن البولندية وصولاً إلى المدينة "فيانو".

منذ عام ٢٠٠٨ تنظم هذه الاحتفالية الثقافية مهرجاناً للشعر السلافى. وتقدم عبر هذا المهرجان الشعرى جوائز متنوعة؛ لعل من أهمها جائزة "الصلب الذهبى" و"الجائزة الدولية للشعراء لقاء الإبداع الشعرى الذاتى ونشر الشعر السلافى وإصداره".

من أهم هوايات الشاعر المعمار وتصميم المنازل.

\*\*\*

## مختارات من قصائد شعرية للشاعر: "الكسندر نافروتسكى - Aleksander Nawrocki"

### أناشيد أورفيوش الثلاثة

أنت ربيع وطنى الصغرى،  
ثمرة مذاقها يتخلل الكهف الأجوف،  
ويأمر الفكر بالترحال ما بين القطبين.

أنت سماء وأرض متشقة،  
حدود، حيث تنطفئ الرياح، حيث البحر  
ليس متكاملًا، وممتلئًا بالنبيذ  
ومياهه تحمل لونا "لازورديا" صافيا

أنت سلسلة، تطوق يومى،  
يوم واحد طويل له عيون غزال  
مموهة فى جسد طينى لسمكة الشبوط النهرية.

٢

الشوارع مرناحة، تترقق جوا،  
شوارع كامهات حزينة  
كأجمل "اليجرينيكات"<sup>(١)</sup>، كجندى  
مصاب، فى لحظة وقفت فيها اتفاقية استسلام...

شوارع المدينة، أشاهد بواباتها  
من بين براعم الأزهار المتفتحة أثناء المطر،  
أشاهدها فقط في زمني،  
من بين الأشياء والمواد التي يمكن لمسها  
تلك التي تحمل مسميات نافعة،  
شوارع سرّ فيها ليس نحوي،  
وأنت تعشقين أناشيدى.

٣

إيورديكا، لقد أطفأت غنائي، عندما مت،  
بدأت الكلام وفي كلماتي عششت  
مواد غريبة، بدأت بخدمتها،  
قلب غريب، بدأت تفهمه  
وبدأت عشق السيف والضّرب،  
وأسميت المعالاة ضوءا  
يشبه حوافر حيوانية.

توقفت نجمة من النجوم آنئت مندهشة  
وعلى الفور تحطمت،  
وهي تدفن ظلها في تشنجات الألوان المتدرجة،  
وصمّت يجرجر بعده أذباله داخل نسق الكواكب السيارة  
وهي على يقين من مهمتها.

إيورديكا، البكاء من بعدك سيكون له وقع ليس له صدى  
حيث يتجه نحو شجرة مزهرة، كالكلمة الباقية في مكانها منذ قرون من الزمان،  
حيث لا أحد اليوم يعرفها ولا أحد يريد أن يفهمها،  
سيكون ثمة طريق يسير بمحاذاة خط الاستواء،  
وسيكون اسمك كالجليد، فيه تنغرز نجمة حية.

إيورديكا، لا تعودى، فالهواء ما يزال جراحه تلتئم  
بعد المعارك، وصيحتك الساخرة تلتئم  
ونظراتك المنسلة الأفغانية التائهة،  
حيث كنت أقف أنا أكثر قربا من ذلك كله.

فكيف لنا أن نلمس من جديد أيادينا، كيف لنا  
أن نسمى الحب، الذي ما يزال متواجدا تحت جلودنا؟

ما الذى يمكن لك قوله حول بكائي العظيم؟

إيورديكا

سيدي، عندما عزفتُ،

هرولت الوهاد الضيقة العمياء خطوات معينة.

وفوق الأرض التى صيغت لنا،

خرجنا من بين الهواء الممتلئ ملحا

والصدع المنتزع من أناشيدك.

كان قريبا منى سعى الطيور،

المعلقة أجنحتها

ما بين السماء والأرض

نحو الاقتراب دوما تجاه الشمس.

عنما بدأت أحلم بالأقدام،

حيث كانت أناشيدك البعيدة هنا، فى دلتا "تيمبي"،

تساقط منى اللا شيء؛ مجرد بقايا مرققات جسد لا قيمة لها،

عندما ينسحق الفزع أمام "أريسطايوس"<sup>(٥)</sup>

مهرولا نحو البحر

حيث قرصت الأرض، وصدرَ رجل غريب،

لم يصرخوا، لم يحجبونى

عندئذ لم أستطع أن أتركك يا "أورفيوس"

حتى الصمت من بعدى لم أتركه فى حاله.

غادرت "هاديس"<sup>(٦)</sup>.

فالشرف كان بالنسبة إليك غاليا.

سخرت من الآلهة وهى تتباكى باسمى،

تحيط الجداول والرعاة،

الكبار والغرباء،

حيث لا أحد يعبنى.

... الشعراء الحقيقيون  
يتسترون خفية أمام كلمة "شاعر"  
مثلما القبضة الموجهة للفق. إنهم مثل  
الصائد الماهر، الذي  
فى أثناء الصيد وبحضور الملك  
لم يصب هدفه.  
مع أنهم كانت لديهم طموحاتهم:  
فى أن يكون رياضيا ذائع الصيت، سياسيا،  
معماريا، عاشقا...  
فأصبح كل منهم فى نهاية الأمر وجها لوجه فقط مع الكلمات،  
التي نهاجم كالفأس المخلفية، وتطعن بالخنجر،  
فلتبتعد عني إنني أفضها، إلا أنها  
تعود وكأنها تترد إلى نحر صاحبها، ليست تابعة لذلك  
الذى قتل، أو ذلك الذى  
استلمح فقط تلك الضفة الأخرى من النهر.

## انطباع

فى الترحال يتحرك أولئك،  
الذين يُعَدُّ الإله بالنسبة لهم وحيدا.  
ويفتتحون كنائس متتالية،  
يسيطرون على قمم الجبال.  
يعودون إلى أماكنهم، حيث تتساقط  
آخر ورقة من وريقات الشجر ومعها يتساقط الضباب الملون  
حيث يتغير فى قطرات ندى تكشف  
عن واقعية مشهد الأفق.

إنهم محرومون من الجمال حيث يتوقفون  
عند أول منزل يلتقون به بالصدفة  
حيث يتذكرون الأصدقاء المدفونين  
وساعات القتال - يتذكرون ذلك بحساسية مفرطة.

ثمة أيام؛ تنمو فيها الشظية من بين الأظافر،  
على الرغم من أن القديس يطرق الباب - مرتدياً معطفه من الفرو...

فالأيادي تتلاعب بالنجوم،  
تأتي النساء الرائعات،  
السماء تعدو عارية  
أمام القلوب الملطخة.

ثمة أيام تلحق بالأبراج  
بنياح الكلاب، تزحف السيدة العجوز  
عبر أجمل الحجرات  
حيث ينزعج الجميع من بكائها.

لا نعرف عندئذ في أي فصل من فصول السنة نحن،  
من هو أكثرنا حذراً: الأصدقاء أم الأعداء؟  
أنحتضن ذلك الغريب، أنساعده  
أم نربط حبل المشنقة في رقبته؟

ثمة أيام، هي أيقونات أبدية،  
ليس بمقدور المذبح الكنسي احتواؤها.

## العشاق

لا تزعجوا العشاق  
لأن الموت فوق رؤوسهم يزداد وحدة  
وعندهم يطالب الربيع بمزيد من الأزهار  
عندما يخطفهم الفجر في أحضانهم.  
وتحملهم الطيور فوق الطرق المتفرقة  
عندما تتعطش النهيرات للقاء البحر  
حيث تدق الكلمات أجراسها الحمراء الذهبية  
حول الأجساد النحيلة؛ وترتفع بقاماتها من فوق الزغور البري.



لا تزعموا العشاق  
قبل أن يصيبهم الكبير في مقتل:  
إنهم كالستارة الزرقاء  
التي تغلق أحزان المشهد المسرحي

## لا تكرر

لا تكرر اللحظة التي عايشت جمالها مرة،  
فالتنين في تلك اللحظة يرتعش، والطيور تسقط، واليوم يتشقق  
وفتاتك المتفردة، شعرها  
سيظهر منه المشبك المعدني الصغير، وصغير الشعرور  
يغنى في ظهر يوم ممطر بائس -  
حيث تواصل الزهور حيواتها في أصعب اللحظات:  
لذا عليك أن لا تعود ثانية للحظة قمتَ فيها بالوداع  
ولا تحسر إذا كنت قد غلقت من وراء ظهرك شيئاً..  
ففي السهل الواسع ترى شعلة النار بعيداً بعيداً  
ولكن دائماً ما يُرى في شعلة النار شيء يحترق.

## هوامش

\* مثل الشاعر بولندا في مؤتمر الشعر الدولي الذي أقامته لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة في مارس ٢٠٠٩.

١- "ستاليسواف جروغوفياك" (١٩٣٤ - ١٩٧٦) شاعر بولندي، كاتب مسرحي، فضلاً عن مقالاته ودراساته عن الملون والأدب وخاصة في مجال الشعر. اشتهر بإداعات "جروغوفياك" بالتونج. ومن أهم هذه الروايات "بليانيا- Plebania" وتعني البيت الذي يسكنه القس، وكان أول ديوان شعري له "بالادا فروسية" في عام ١٩٥٦. يعد واحداً من أهم الكتاب المعاصرين. وهو يؤكد على فرديته كشاعر وتمرده بالاستعانة بالطريقة الجروتسكية التي كان يسخر بها من التقاليد الشعرية الثابتة، على الرغم من أنه كان في الوقت نفسه غارقاً حتى النخاع في التقاليد والتراث البولنديين. إنه يلقب بالمرصاه ضد الثواب والتغولب. من أهم دواوينه الشعرية: "مونيتو مع المدفونين" (١٩٥٨)، و"لتعري من أجل العلم" (١٩٥٩)، و"الثلاث" (١٩٦٥) و"لم يكن لمة صيف" (١٩٦٩)، "بلياردو" (١٩٧٥) و"تويتان من بولونيا" (١٩٦٩).

٢- "الشامانيزم" szamanizm: مجموعة من التدرجات العملية والمعتقدات المستندة إلى طريقة التعامل مع العالم المادي المألوس وعلاقتها بالعالم الروحي؛ وفقاً لنظير الجوهري (التأسيسي) للـ"شامان" باعتباره شخصاً قادراً على القيام برحلة زائرة بالنشوة في عالم يخص ذاته في بخصه مع مجموعة من أعضاء جماعته.

٣- "بورجيدتسا - Bogurodzica وتعني "أنت يا مريم التي ولدت المسيح الإله" كانت أناشودة ترتل بها فرسان العصور الوسطى في بولندا عند كل معركة، ثم استُحلت بعد ذلك نشيداً وطنياً للدولة البولندية حتى سنوات منتصف القرن الثامن عشر.

٤- صيغة جمع ومفردتها "جربكا"، اللوحة الشهيرة لبابلو بيكاسو وكانت عن الحروب الأهلية في إسبانيا.

٥- أريستابوس، ابن "أبولو" زاعي المراض والسدائق، وقد وقع في غرام "إيوريدكا" زوجة "أورفيوس" التي رآها للمرة الأولى في وادي "تيمبي". حسب الأسطورة الإغريقية القديمة.

٦- "هاديس" إله الموتى تحت الأرض وهو شقيق كبير الآلهة "زيوس"؛ حسب الأسطورة الإغريقية القديمة.

## مصر ضيف الشرف في معرض الكتاب

أ.ع.ح

بين الرابع عشر والثامن عشر من مايو الماضي أقامت مدينة تورينو الإيطالية معرضها الدولي للكتاب، وكانت مصر ضيف الشرف في دورة هذا العام، وشاركت فيه ببرنامج حافل ووفد كبير.

وتورينو ليست مجرد مدينة إيطالية، ولكنها عاصمة من عواصم إيطاليا. وقد لعبت في التاريخ الإيطالي دورا من أهم الأدوار بفضل موقعها في الشمال الغربي الإيطالي على ضفاف نهر البو، حيث نشأت كيانات سياسية كانت تورينو عاصمة لها. كما كانت عاصمة لمملكة سافوا في القرن السادس عشر، ومملكة بيمونت سردينيا، وأخيرا كانت عاصمة للمملكة التي توحدت فيها إيطاليا في ستينيات القرن التاسع عشر.

هذا الدور المركزي الذي لعبته تورينو في السياسة الإيطالية كان مصحوبا بدور مركزي لعبته في الثقافة الإيطالية. فجامعة تورينو من أشهر الجامعات الأوروبية. ومتاحف تورينو تعد بالعشرات، ولبعضها شهرة عالمية واسعة. ومن أهمها المتحف المخصص للآثار المصرية القديمة، ومتحف السينما، ومتحف البيترزا، وغيرها.

وزائر المصري لا يشعر بالغرابة في تورينو التي يزين مدخلها تمثال ضخم لأبي الهول، أو هو نسخة إيطالية من أبي الهول المصري. وعمارة تورينو وشوارعها تذكرنا ببعض أحياء الإسكندرية وشوارعها. وتذكرنا بالإيطاليين واليونانيين الذين كانوا يسكنونها. فإذا وصلنا طريقنا إلى قلب المدينة فسوف نصل إلى المتحف المصري الذي أنشئ عام ١٨٢٤ أي قبل إنشاء متحف القاهرة بحوالي ثمانين سنة، حيث نجد أنفسنا في قلب مصر.

ويعتبر متحف تورينو ثالث متحف للآثار المصرية بعد متحف القاهرة والمتحف البريطاني. وهو يضم في قاعاته المختلفة حوالي خمسة آلاف وثلاثمائة تحفة مصرية، منها مائة تمثال بأحجام مختلفة، وحوالي مائة وسبعين ورقة بردى، بالإضافة إلى التوابيت، والمومياءات، والأدوات المستخدمة في الحياة اليومية: الملابس، وقطع الأثاث، وأنية الطعام والشرايب، وأدوات الزينة.

والإيطاليون ليسوا مجرد مقتنين ولا مجرد مشاهدين للآثار المصرية، ولكنهم أيضا علماء، ومنقوب لهم كشوفهم وإضافاتهم القيمة في الدراسات المصرية القديمة، وهذه حقيقة مفهومة. فحلاقة مصر بإيطاليا قديمة. ولاشك أنها بدأت قبل التاريخ الذي أصبحت فيه مصر ولاية رومانية عام ٣٠ قبل الميلاد. وقد ظلت العلاقات المصرية الإيطالية متواصلة بعد الفتح العربي، لأن البحر المتوسط ظل ساحة للقاء رغم اختلاف الدول وانتقال السلطة من السواحل الشمالية

للبحر إلى سواحله الجنوبية. وقد دخل العرب صقلية، وحكموها أكثر من قرنين ازدهرت فيهما الثقافة العربية، وظهر من الصقليين من اعتنق الإسلام وحارب تحت رايته، ومن هؤلاء جوهر الصقلي الذي فتح مصر للمعز الفاطمي، وأسس القاهرة. فالقاهرة ثمرة من ثمار اللقاء بين المصريين والإيطاليين.

والدور الذي لعبه الإيطاليون في النهضة المصرية الحديثة دور مشهود، وخاصة في الفن، في العمارة، والتصوير، والنحت، والمسرح، والسينما. لقد أهدت لنا إيطاليا يوسف وهبي، وسعد أردش، وكرم مطاوع، وعادل السيوي، وغيرهم من الرسامين والنحاتين. وبالمقابل أهدت مصر لإيطاليا اثنين من كبار شعرائها في العصر الحديث ولدا في الإسكندرية: جوزيب أونجاريتي الذي ترجم عادل السيوي أعماله إلى اللغة العربية، وفليبو مارينيتي رائد المستقبلية.

ولاشك أن هذا التاريخ بكافة فصوله كان ماثلا في ذهن المصريين حين رأوا أن تكون إيطاليا ضيف الشرف في معرض القاهرة الدولي للكتاب في العام الأسبق، وكان ماثلا في ذهن الإيطاليين حين رأوا أن تكون مصر ضيف الشرف في معرض تورينو الدولي للكتاب هذا العام. وقد ذهب المصريون إلى تورينو مستعدين بوفد كبير وبرنامج حافل.

كان الوفد المصري مؤلفا من عشرات الأدباء والفنانين والمفكرين والمختصين في الدراسات الإيطالية، والمترجمين، والناشرين. وكان البرنامج حافلا بالفقرات التي قدمت الثقافة المصرية بكافة فنونها: الحضارة المصرية القديمة، والموسيقى العربية، والبالية، والفنون الشعبية، والعمارة، والخط العربي، والزخرفة، والشعر، والرواية، والترجمة، والنقد، والفلسفة.

هذا البرنامج الحافل حظي بإقبال واسع، ولم يكن مع هذا خاليا من سلبيات نتج معظمها عن ازدحامه وتكدسه وتقديمه في أماكن لم تكن دائما ملائمة وفي وقت لم يكن كافيا، فضلا عن أنه لم يخضع لمراجعة فنية دقيقة. في حفلة الافتتاح لم يكن مفهوما ظهور بعض المغنين والعازفين بملايس يمكن أن تضلل المشاهد الأجنبي فيخلط بين مصر وبعض البلاد المجاورة. ولم يكن مفهوما أن تظهر راقصات منقبات، فالنقاب على ما نظن يتعارض مع الرقص، والتي تخفي وجهها لا تهز وسطها. ولم يكن مفهوما أن تقدم أغاني محمد الكحلاوي الشعبية مع رقصة المولوية الكلاسيكية، والفرق كبير بين أغاني الكحلاوي وأشعار جلال الدين الرومي!

بعض الأعضاء انفردوا بالحديث في موضوعات كانت تستحق أكثر من متحدث. لكن الانفراد بالحديث فيها كان مجاملة للمتحدث ظلم بها الموضوع.

وبعض الفقرات قدمت متزامنة مما أدى إلى تشتيت الجمهور، كما حدث في اليوم الثالث من أيام المؤتمر، فبين الساعة التاسعة والساعة العاشرة والنصف مساء كانت هناك ثلاث فقرات تقدم في وقت واحد: عرض لفرقة النيل للموسيقى الشعبية، وقراءة من أعمال نجيب محفوظ، وأمسية شعرية لأحمد عبدالمعطي حجازي، وكل فقرة من هذه الفقرات تستحق جمهورا واسعا وليس ثلث جمهور!

لكن الحضور المصري في تورينو كان مشرفا بشكل عام!

## مهرجان شعري على ضفاف الدانوب

حسن طلب



في السابح والعشرين من مايو الماضي، كان على أن أبدأ رحلة طويلة مرهقة إلى رومانيا، تلبية لدعوة خاصة للمشاركة في الدورة الحادية عشرة للمهرجان الشعري الدولي الذي يقام على ضفاف الدانوب كل عام. ولم يكن طول الرحلة ومشقة السفر بسبب البعد المكاني طبعاً، فالمسافة بين القاهرة والعاصمة الرومانية بوخارست لا تتجاوز ثلاث ساعات للرحلة الجوية المباشرة؛ غير أن



ظروف الأزمة الاقتصادية العالمية لسوء الحظ، كانت قد أرغمت الخطوط الجوية الرومانية على إلغاء الرحلة المباشرة قبيل سفرى بأيام! فلم يكن أمامي إلا أن أبدأ إلى رحلة غير مباشرة عبر مطار أثينا، حيث انتظرت هناك لساعات ثقيلة مملة أفقدتني حقيقتي وبعض أوقاقي؛ قبل أن أستأنف الرحلة من أثينا إلى بوخارست، التي لم أكد أصل إليها حتى وجدت مرافقي الشاعر الروماني "بيتر شراغر Peter Shragher" - وهو من القائمين على تنظيم المهرجان - يخبرني بأننا سنواصل السفر بالقطار من العاصمة بوخارست إلى مدينة (جالاطة Galati) على ضفاف الدانوب حيث يقام المهرجان. في رحلة استغرقت ساعات أربعا، لم يخفف عني فيها من إرهاق السفر، غير مرأى السهوب الخضراء الممتدة على مرمى البصر، بمراعيعها ومواسيها، وبأشجارها الباسقة وزهورها البانعة تتدافع إلى الخلف مناظر منها عبر نافذة القطار، لتلوح مناظر أخرى.

كانت ظروف طارئة قد دفعته إلى الاعتذار في اللحظة الأخيرة عن حضور هذا المهرجان ذاته في دورته العاشرة العام الماضي، ولهذا لم أستنكر خلو الكتاب الخاص بدورة هذا العام من قصائد المترجمة، فقد نشرت مع السيرة الشخصية في الكتاب الخاص بدورة العام الماضي قبل اعتذاري غير المتوقع، وهذا بالضبط هو ما حدث معي من قبل في المهرجان الدولي لمدينة "ميدلين Medeltin" الكولومبية عام ١٩٩٩، مع اختلاف الظروف! يقام هذا المهرجان السنوي بجهود ذاتية تدعمها بعض المؤسسات الأهلية، وتتولى تنظيمه والإشراف عليه مجلة (أنتاريس Antares) الثقافية، وهي مجلة خاصة يرأس تحريرها الشاعر الروماني "كورنيليو أنطونيو Corneliu Antoniu"،

الذي هو في الوقت ذاته رئيس المهرجان. ولعل هذا النشاط الثقافي الدولي المنظم بمعرفة المؤسسات الأهلية، لا يزال غير منتشر عندنا، فوزارة الثقافة هي التي تقوم وحدها غالباً، بتنظيم مثل تلك الأنشطة الثقافية الدولية؛ وحتى إذا ما أرادت بعض المؤسسات الأهلية أن تستقل بتنظيم نشاط من هذا النوع، فإنها لن تجد الدعم المادي الكافي من رجال الأعمال، على غير ما يحدث في بلاد أخرى.

بدأت أنشطة المهرجان بالوقوف دقيقة حدادا على رحيل الشاعر الروماني "نيكولاى سبيريسكو Nicolai Spiresco"، ثم ألقى الشعراء المشاركون قصائدهم في عدة أماكن متنوعة استعدت لاستقبال الجمهور، فمرة في بعض المعاهد الأكاديمية حيث جمهور الطلاب، ومرة أخرى في المكتبة الوطنية بالمدينة، ومرة ثالثة في أحد المتاحف الفنية حيث الجمهور في أغلبه من المثقفين والفنانين والإعلاميين، ولم يكن الجمهور في كل الأحوال كبيراً إذا ما قورن بالجمهور المصري الذي حضر أمسيات الملتقى الدولي الثاني للشعر في مارس الماضي، وإنما هو جمهور نوعي؛ وقد شاركت في المرات الثلاث بإلقاء مقاطع من قصيدتي الطويلة (في البدء كان النيل)، فهي الوحيدة المترجمة إلى الرومانية؛ وعقب الإلقاء بالعربية أو بلغات الشعراء المشاركين الأخرى، يأتي دور الترجمة الرومانية التي كان يليقها دائماً "بيتر شراغر P. Shragher" أو غيره من المترجمات المتخصصات مثل "ليليانا ستيفان Liliana Stefan" وزميلاتها، ومن المعروف أن اللغة الرومانية تنتمي إلى الأسرة اللاتينية كالإيطالية والفرنسية والإسبانية، أما البلغارية وغيرها من لغات الشعوب المجاورة، فهي من الأسرة السلافية.

شارك في هذا المهرجان شعراء ينتمون إلى ثقافات ودول مختلفة، فمن المكسيك جاءت الشاعرة "لينا زيرون Lina Zeron"، التي حدثتني عن صداقتها مع الشاعرة المصرية المقيمة في باريس "صفاء قصي"، ومن إيرلندا الشاعرة "هيلين دواير Helen Dwyer" ومن النرويج الشاعرة "أودفيج كليف Odveig Klyve"، ومن إيطاليا الشاعرة "تيزيانا كولوسو Tiziana Colusso"، ودعى الشاعر "برنارد ويدر Bernard Widder" من النمسا ولكنه تخلف عن الحضور. أما بلجيكا فقد حظيت بأكبر تمثيل بين المشاركين الأجانب، إذ شارك بوفد يضم مجموعة متكاملة من الشعراء والموسيقيين، وهم يهتمون بالأداء المسرحي وليس بمجرد الإلقاء، وتلعب الموسيقى والحركة دوراً لا يقل عن دور الكلمة في أدائهم الشعري؛ إنهم مجموعة شابة تمثل الاتجاهات الحديثة في إنتاج الفن وتنوع طرائق الإيصال؛ ومع ذلك فقد أقبوا بعدد وحماسة على تذوق تجارب غيرهم من أصحاب الطريقة التقليدية في الإلقاء، مثلي أنا وأغلب الشعراء المشاركين؛ وأذكر من هذه المجموعة البلجيكية الشاعر "ديرك إلست Dirk Elst" والشاعرة "يازورو Jasoro" والشاعر "فيليب ميرزمان Philip Meersman" وزميله "ستيفان دوايم S. Duym".

أما الشعراء المشاركون من البلد المضيف، فقد كانوا كثرة كما يحدث عندنا تماماً، وأذكر منهم: "دان ميرسيا سبيارو Dan M. Cipariu" و"روديان دراجوي R. Dragoi" و"فريجيل كوستيوس V. Costius" و"دوميترو يون Dumitru Ion" وزوجته الشاعرة "كارولينا إليسا Carolina Elica"، وقد حدثتني عن مشاركتهما معا في مهرجان المريد العراقي عام ٢٠٠٠، وعن الذكريات التي لا تنسى في بغداد؛ وكذلك الشاعرة والكاتبة الرومانية المقيمة في نيويورك "مهيليا البو Mihaela Albu" التي حدثتني طويلاً عن تجربتها في الصحافة الأمريكية، وطلبت مني بعض قصائدي المترجمة إلى الإنجليزية لنشرها هناك؛ وليس هذا مقام حصر سائر الأسماء، وإلا لطالت القائمة واستطالت!

كان وقت الراحة بين اللقاءات والأمسيات الشعرية محدوداً، وكان الشعراء يقطعونه عادة في أحاديث متبادلة، ليست بريئة دائماً من إبرام اتفاق ما حول دعوات متبادلة هنا أو هناك، أما أنا فقد تحولت كثيراً في شوارع (جالالطة) التي تعد العاصمة الصناعية والاقتصادية لرومانيا، وقد أضعت وقتاً طويلاً وأنا أبحث عن كابينة التليفون الدولي لأطمئن على الأحباب والأهل في مصر؛ وفي إحدى تلك الجولات بكورنيش الدانوب على مقربة من الفندق، استوقفتني سيدة في

الأربعين تقريبا، ذات جسد ممتلئ أكثر من اللازم ولسان طليق فوق ما يتوقع المرء من شخص يراه للمرة الأولى! قدمت نفسها لي على أنها ناقدة وصحفية أتت لتغطي وقائع المهرجان، ثم قدمتنى إلى والدتها التي كانت تجلس إلى جوارها على أحد كراسي الكورنيش الخشبية، على أنني أحد الشعراء المشاركين في المهرجان، وبعد أن وجهت بعض الأسئلة القصيرة العامة، سألتني إن كنت أعسر أم أيمن! فلما أجبتها بأنني أيمن، أمسكت بيدي اليمنى بغطّة وراجعت تحديق إلى خطوطها وتفحصها! ومع أنني من غير المؤمنين بقراءة الكف وما إلى ذلك من شعبذات، إلا أنني وجدت نفسي مستسلما تماما! وكانت المفاجأة أنها أخبرتني ببعض الحقائق، منها أنني من مواليد شهر ديسمبر وأن لي اثنين من الأبناء، وأنهما بنت وولد؛ وقبل أن أفيق من دهشتي تفرست مليا في خطوط راحتي، لتجزم بأنني أعيش أعظم قصة حب الآن، ولكني مقبل على أزمة صحية قد لا أنجو منها إلا بأعجوبيتي ثم نصيحتني بأن أهتم بالقلب والدورة الدموية والكبد! وحين عدت إلى الفندق بدوت شاردة مأخوذا، وسألتني الشاعرة النرويجية "أودفيج" عما بي، فأخبرتها بأنني ضحية "كاسندرا Cassandra"! وأخبرتها بتفاصيل ما حدث؛ وانتشرت القصة بين شعراء المهرجان حتى صاروا كلما رأوني مهموما يصيحون: أخرج كاسندرا من رأسك يا حسن!

وكم كان جميلا أن يختتم المهرجان بنزهة نهريّة في قلب الدانوب، حيث أخذ الشعراء يمرحون ويلتقطون الصور التذكارية ويتبادلون الدواوين والكروت والعناوين، ففي الصباح سيرحل من يرحل إلى بلاده، أما من اختار أن يواصل رحلته باتجاه مصب الدانوب في البحر الأسود، فسوف يغادر أيضا إلى حيث أراد، ولم يكن أمامي إلا أن أعود إلى بوخارست لأظل ثلاثة أيام في انتظار طائفة العود؛ والحق أن "بيتر شراغر" لم يتركني وحدي. ووجدت الفرصة أمامي متاحة لزيارة معالم بوخارست بجامعاتها ومتاحفها وبأهلها الهادئين الطيبين.

## تونس تتذكر "على الدوعاجي"، وتحفل "بالطيب صالح" و"محمود درويش"

مصطفى عبدالله

وأنا متجه إلى تونس لتلبية دعوة أبو بكر بن فرج، مدير معرض تونس الدولي للكتاب، كنت أتصور أن هذه الدورة ستقصر احتفالاتها على القدس باعتبارها عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٩، والقبروان باعتبارها أيضا عاصمة للثقافة الإسلامية لهذا العام، ولفن السرد العربي لأن مدير المعرض تشاور معي طويلا في إمكانية دعوة عدد من الروائيين المصريين البارزين للمشاركة في ندوة دولية حول الأفاق المستقبلية للرواية العربية، لكن الدكتور علاء الأسواني اعتذر لارتباطه ببرنامج اتفق عليه مسبقا مع وكيله الأدبي، وصنع الله إبراهيم اعتذر هو الآخر لأن حالته الصحية لحظة توجيه الدعوة إليه لم تكن تمكنه من السفر، ومحمد البساطي وإبراهيم أصلان وافقا ثم اعتذرا، ولم يكن ممكنا إلا أن يلبي الدعوة مكاوي سعيد وحده.

وعندما وصلت إلى ضاحية الكرم، ودلفت إلى أرض المعرض اكتشفت أن هذه الندوة ما هي إلا واحدة من أنشطة كثيرة يحفل بها برنامج النشاط الثقافي المصاحب لهذه الدورة السابعة والعشرين، فهناك احتفالية ضخمة بمئوية على الدوعاجي، أحد صناع النهضة التونسية، والذي يقول عنه عبد الرؤوف البساطي، وزير الثقافة والمحافظة على التراث: يأتي هذا التكريم في إطار احتفاء تونس بأبنائها من المبدعين المتميزين، وحفاظها على ذاكرة من وهبوا ملكاتهم وجهودهم وأعمالهم لإثراء المدونة الثقافية الوطنية وتغذيتها.

ويحتل «على الدوعاجي»، كاتبا وشاعرا وزجلا ورساما وإعلاميا، مكانة بارزة ضمن جيل طلالعي من المنققيين لعبوا دورا رياديا في رسم ملامح الثقافة التونسية، وتثبيت أركانها خلال النصف الأول من القرن الماضي.. ثقافة استمدت معيها واستوحت تعبيرها من صلب المجتمع التونسي، الذي كان يسعى في تلك المرحلة الدقيقة من تاريخه إلى التخلص من نير الاستعمار وثقل التخلف ووطأة الإحباط، فكان «على الدوعاجي» من أفضل المعبرين في عصره عن أحاسيس النخبة التونسية المثقفة وعن هواجسها وتوقها إلى الغد الأفضل.

وقد اتخذ الاحتفال بالدوعاجي عدة أشكال، منها إصدار مجلد تذكاري حوله، ضم: محطات من سيرته الذاتية، ومقالات بقلمه، وأقوال بعض معاصريه عنه، ولوحات كاريكاتيرية بريشته لعل أكثرها لفتا لانتباه الاسكتش الذي رسمه ليبرم التونسي، والآخر الذي يسجل فيه الدوعاجي ملامحه بريشته.

وباعتباره متخصصا في التاريخ يحدثنا أبو بكر بن فرج عن عصر الدوعاجي بقوله: خلال النصف الأول من القرن

العشرين أحكم المستعمر قبضته على تونس، وبسط عليها نفوذه السياسي، وسيطر على أهم ثرواتها، واستلب المستعمرون أجداد الأراضي الفلاحية وأخصبها، وفتحت البلاد للبطانة الأوروبية تغزو الأسواق وتزاحم البضائع المحلية مزاحمة غير متكافئة، دفعت بهذه الأخيرة إلى التدهور وبأربابها إلى الإفلاس، فاشتت البطالة وانتشر الفقر. وعلى الصعيد الثقافي، حوصرت اللغة العربية فراجت اللغة الفرنسية التي أصبحت لغة الإدارة والأدب والأداة الأساسية للتعليم، كما هُملّ التعليم الزيتوني وتداعت أوضاعه.

في هذه الظروف الصعبة، لم يكن المجتمع التونسي ثقافيا فاقدًا للحياة، بل كثرت وتعددت النوادي والمنتديات والجمعيات الثقافية الأهلية على اختلافها وأشكالها، ولعبت دورا هاما في تشكيل مشهد ثقافي تونسي ثري، كان صدها واضحا في عديد من الصحف والمجلات والنشريات التي تزايد عددها وشاع انتشارها في تلك الفترة.

وقد فتحت مع جريدة (الزمان) ومجلة (العالم الأدبي) آفاق جديدة لإبلاغ صوت الشباب التونسي المثقف المتوثب إلى عالم أفضل، فاستطاعت مجلة (العالم الأدبي) أن تتبنى نخبة من الشباب الطموح، من بينهم: أبو القاسم الشابي، ومصطفى خريف، ومحمد الحليوي، ومحمد عبد الخالق البشروش، وعلى الدوعاجي وغيرهم، وكانت بمثابة مدرسة للصحافة الأدبية والثقافية التونسية الناشئة. ولذلك لم يلبث تلاميذ هذه المدرسة بعد تخرجهم منها أن كونوا منابر صحفية خاصة بهم، ومن هؤلاء جماعة (تحت السور) التي أصدر أعضاؤها جريدة (السور)، وهي جريدة متطورة في شكلها وتحريرها اشترك فيها: محمود بيرم التونسي، وعلى الدوعاجي، ومصطفى خريف، والهادي العبيدي، ومحمد العربي، وقد جمعت هذه الجريدة بين القصة والزجل والأغنية والفكاهة وفن الكاريكاتير، كما أصدر محمود بيرم التونسي جريدة (الشباب) وهي من أهم الجرائد التي ظهرت في تلك الفترة.

ورغم قصر المدة التي عاشتها جل هذه الصحف، فإنها مثلت ثورة حقيقية في الأسلوب الصحفي وشاهدا من شواهد ثلاثينيات القرن الماضي، بما زخرت به هذه الفترة من طاقات إبداعية تركت بصمات لا تمحى في الثقافة التونسية. ويذكر الروائي صلاح الدين بوجاه، أن على الدوعاجي وُلد في الرابع من يناير من عام ١٩٠٩ في نزقة الكاغذ بنهج الطوردي بحي باب سويقة، وتوفي والده وهو في الثالثة من عمره، وعاش مع والدته السيدة نزهة بنت شقشوق التي كانت لا ترفض له طلبا، فنشأ مدلا مبعولا حرا في جميع تصرفاته.

كان الدوعاجي يعيش حياة يومية، ينأى عن الليل بين المطالعة والكتابة، حتى دب مرض السل في جسمه، فانتقل إلى ضاحية أريانة، وقضى فيها حولين سعيًا لتحسين حاله ولكن دون جدوى، فاستل المرض كل حيويته ونقل إلى المستشفى وبقي وحيدا دون رعاية في قسم العلاج المجاني، إلى أن توفي يوم الجمعة ٢٧ مايو ١٩٤٩.

واعتُرف بأنني إذا كنت في زيارتي السابقة لتونس قد اقتربت من شاعرنا الأشهر أبو القاسم الشابي الذي حضرته احتفال تونس بخمسينيته في توزر مسقط رأسه بمنطقة الجريد، ثم شاركت في احتفالها بشاعرا المشترك محمود بيرم، كما يقولون، أو بيرم التونسي كما نقول نحن في الشرق، فإني اقتربت في هذه الزيارة من علمين آخرين من أعلام الفكر والإبداع في تونس، وهما على الدوعاجي، وزفيقه: الطاهر الحداد، ومحمد الحليوي.

ومن الجدير بالذكر، أن مصر شاركت بأكبر عدد من دور النشر، في معرض تونس، بعد فرنسا؛ حيث بلغ عدد الناشرين المصريين ١٠٧ ناشرين، ثلها تونس التي مثلها ٩٦ من الهيئات ودور النشر الحكومية والخاصة.

وقد امتازت دورة ٢٠٠٩ بكثافة حضور فلسطين، خلافا للدورات السابقة التي شهدت مشاركة فلسطينية رمزية، باعتبار أن هذا الاحتفال يعد شكلا من أشكال المساندة على خلفية المحاولات المتكررة الهادفة إلى طمس هويتها العربية والإسلامية.

وقد استضاف المعرض مبدعين فلسطينيين بارزين: أحمد دحبور، وذكريا محمد؛ لينشدا في أمسية كاملة مع: كريم



معتوق من الإمارات، والمنصف المزغني، ومحمد الصغير أولاد أحمد من تونس، هذا بالإضافة إلى الندوة التي عقدت في إطار هذه الاحتفالية حول صورة القدس وتطورها في الأدب والتاريخ، وقد بحثت في مكانة القدس في الكتابات الأدبية، ودور الثقافة والهوية الوطنية الفلسطينية، والتركيب الديموجرافي.. حى المغاربة نموذجاً.

وفي احتفالية تأبين الروائي السوداني الراحل الطيب صالح، تحدث الناقد الكبير توفيق بكار حول إضافته للرواية العربية، كما احتفى بمحمود درويش من خلال معرض ضخم لمسوداته وصوره النادرة ومخطوطات قصائده، أقيم في رحاب الجناح الفلسطيني الذي سعى إلى التأكيد على هوية القدس وعروبيتها بكافة الوسائل المتاحة.

وكانت الندوة الثالثة في سلسلة الندوات الفكرية في المعرض بعنوان: «الرواية العربية في مطلع القرن الحادي والعشرين»، وفي افتتاحها أكد ابن فرج أن الدورة السابعة والعشرين تكاد تكون مخصصة للرواية، وذلك دلالة على الاحتفاء بالرواية أساس الإبداع الأدبي.

وفي مداخله بعنوان: «رحلة الرواية التونسية» قارن نجيب العمامي بين الأدبيين فرج الحوار وروايته «طقوس الليل الجيل الثاني»، وصلاح الدين بوجاه وروايته «لون الروح» الفائزة بجائزة الكومار الذهبي في تونس في العام الماضي، والتي قمت بإصدار طبعة مصرية منها عن دار هفن هذا العام. وأشار العمامي إلى أن أساليب الكتابة فيهما لم تعرفن من قبل في تونس، فهي تتميز بلغة تراثية معتقة وحكاية مفتنة وسرد متشظ، كذلك فإنها تتجافى الشبكة التقليدية وتنتفع على مشاغل الناس، والحكاية في كلتا الروايتين تنف أخبار لا ترابط بين أحداثها، يغلب عليها سرد الأحوال ورواية الأخبار مع كثرة النصوص المتاخمة المفسرة للمتن الروائي.

ورصد محمد الباردى تحولات السرد في الرواية العربية المعاصرة وفي البناء الروائي. فمن مرحلة الواقعية وتفرعاتها في أربعينيات القرن الماضي، من تسجيلية ونقدية واشتراكية، إلى عودة إلى الرواية التاريخية والذاتية في العقدين الأخيرين من القرن العشرين، ثم هيمنة أشكال التجريب والبحث عن بديل سردي، ومن ذلك رواية «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، و«الإنسان الصفر» لعزالدين المدني، وفي مطلع القرن الحادي والعشرين يرى الباردى حواراً بين اتجاهين، أحدهما يؤمن بالمغامرة الإبداعية والآخر يكتب الرواية المضادة للتجريب، فأحمد المديني مثلاً من المغرب يجمع في أعماله كل مقولات التناس الروائي والالتباس ويظل سجين أنموذجه، كما أن أنماط التجريب حسب قوله تكرر، ولا يبدو التجديد إلا خارج مقولات التجريب، وهو ما أطلق عليه اسم الرواية الكلاسيكية الجديدة.

وتعرض عبد الحميد عقار، رئيس اتحاد الكتاب المغاربة، للرواية وأسئلة الذات والهوية متخذاً من المغرب أنموذجاً، فأكد وجود ميل قصدي لدى الكتاب إلى تعقيل الواقع والاحتفاء بالحكي والتشخيص والكتابة الهزلية، مع تبلور وعى جديد بالمتلقي المفترض. وأصبح السرد مركباً؛ إذ لم تعد الرواية قصة بقدر ما صارت ضفيرة من القصص يمكن دراستها في ضوء خمسة متغيرات أساسية: رواية الذاكرة والتخييل الذاتي، ورواية السيرة الذاتية، ورواية التخييل الاجتماعي، ورواية التراث والبحث عن الجذور، والرواية البوليسية.

وقدمت الروائية السعودية ذات الأصول المصرية زينب حفتي شهادة بعنوان: «الكتابة ملاذى الوحيد»، قالت فيها: «إنني أحب الصخب الذي يوقظ فكري ويشعرنى أنني حية أمارس آدميتي بكل تناقضاتها.. فالكتابة نهر يروى عطش كل عابر سبيل.. كما أحرص على تحرير شخصيات رواياتي من الازدواجية حتى وإن أدى ذلك إلى صدام مع مجتمعي».

أما الروائي التونسي أبو بكر العيادي، المقيم في فرنسا منذ عشرين عاماً والذي نال هذا العام جائزة الكومار عن روايته الأخيرة (الرجل العاري)، فقد رفض تصنيف كتاباته في تيارات أو اتجاهات بعينها، مؤكداً حرصه على الكتابة بأسلوب متميز دون أن يكون مكبلاً بالقوالب، وعلى ضرورة التواصل مع القارئ.

أما الروائي التونسي حسن بن عثمان، فقد عبر عن سعادته بترجمة روايته الأولى «برومسبور» إلى الفرنسية، وأكد أن

ما ينقصنا هو صناعة الكاتب، فالكاتبة الجيدة تجد دائما قراءها.

وخلال الجلسة الثانية التي رأسها عبد الحميد عقار، تحدث فوزى الزمرلى حول الرواية العربية والتجريب، فأكد أن للتجريب أربعة أشكال، أولها توظيف فنيات التراث السردي العربى كرواية «حدث أبو هريرة قال» لمحمود المسعدى، وثانيها مناقلات شكلية ودلالية عن نص معين لتوليد نص جديد، وثالثها انفتاح على الفنون الجميلة والمجال السمعى البصرى كرواية «شرف» لصنع الله إبراهيم فى علاقتها بمسرح العرائس، ورابعها توظيف العناصر العجائبية فى السرد كرواية «بندر شاه» للطيب صالح.

وفى المداخلة المعنونة بالرواية التونسية الى أين؟ تطرق الروائى محمد آيت ميهوب صاحب رواية «حروف الرمل» إلى قدرة الرواية على احتواء باقى الأنسان؛ لتحررها من النظرية النقدية التى تحدّد لها شروطا مسبقة، وكذلك لطبيعة النص الروائى الرحب، فهى حسب رأيه أقدر الأجناس الأدبية على التعبير عن حركية المجتمع؛ وقد لاحظ مع صلاح الدين بوجاه وفرج لحوار، أن الرواية التونسية اليوم تضع هذا الجنس الإبداعى موضع المساءلة، واللغة موضع الاختبار. أما الروائى التونسى الحبيب السالمى، المقيم فى باريس والذي وصل بروايته (روائع مارى كلير) إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية ٢٠٠٩، فقد قال فى شهادته إنه مهووس بحكم الواقع بعد أن اكتشف أن للحياة اليومية أهمية، وأنها غير منفصلة عن الكتابة فى انخراطها فى الزمان والمكان، وبين من جهة أخرى أن غايته ليست نقل الواقع الذى يجتذبه باستمرار ويبدو له ثريا وجراجا، وإنما الاشتغال عليه لتوليد تصورات، معتبرا أن كل رواية تصغى إلى عصرها هى جديدة وحديثة، وهو ميال للغة الناشئة القادرة على نقل أدق الأحاسيس.

وتعرض الجزائرى أمين الزاوى الى الرواية المغاربية المكتوبة بالفرنسية، فبعد «نجمة» لكاتب ياسين، صدرت «التطليق» لرشيد بوجدره معلنة عن ميلاد جيل جديد من الروائيين الذين يكتبون بالفرنسية، ولاحظ أن الجزائرى يعطى أولوية لقراءة الرواية بالفرنسية، والدليل على هذا أن روايات أمين معلوف عندما ترجمت إلى العربية لم تحقق نفس الرواج!

وقال الروائى المصرى مكاوى سعيد، الذى وصل فى العام الماضى إلى القائمة القصيرة للبوكر العربية برواية (تغريدة البجعة): إننى مقل فى الكتابة نظرا لمزاجى الغريب الميال إلى القراءة أكثر، وأضاف أنه يعتبر الرواية بنية فكرية تقرأ الواقع وتحولاته، وتجمع بين السيرة الذاتية والتحولات الثقافية والاجتماعية، وأنها تعتمد إلى تشرية تناقضات الواقع وانحسار الطبقة الوسطى.

وقدم الروائى الجزائرى الحبيب السائح شهادة بعنوان (التأسيس لسمعة روائية جزائرية)، عرج فيها على الازدواجية اللغوية والثقافية بالجزائر، وعلى كتابة تبحث عن لغتها ليس فقط عبر الترجمة، مؤكدا أن الرهان بالنسبة إليه هو إنتاج نص متجدد باستمرار.

# أمدق إبداع



يضم باب الأصدقاء لهذا العدد مجموعة من أعمال شباب المبدعين في الشعر والقصة والفن التشكيلي. وقد حرصنا في القصائد المختارة على تمثيل مختلف التيارات الفنية، فالشعر العمودي تمثله قصيدة (نوافذ للبحر) للشاعر: «جمعة عبد العاطي»؛ مع أنها جاءت مكتوبة لا على هيئة أبيات كما هو الشأن في كتابة الشعر العمودي، وإنما على هيئة سطور متراوحة الطول كما هو الحال في كتابة شعر التفعيلة، وهذه طريقة في الكتابة يلجأ إليها أحياناً ويغير مبرر في مفهوم، بعض الشعراء الذين يكتبون القصيدة العمودية؛ وعلى أية حال، نحن أمام قصيدة ناضجة في لغتها وفي تشكيلها، ونرجو من صاحبها أن يمتد في طريقه من الجيد إلى الأجدد، حتى نستطيع أن ننشر له قريباً في متن المجلة. أما شعر التفعيلة، فتمثله قصيدة (قسمة على الجميع) للشاعر: «مصباح المهدي»، وأظن أن صديقنا الموهوب يحتاج إلى أن يأخذ موهبته بشيء من المراجعة التي سوف تجعل قصيدته من خلال الحذف والتنقيح والتعديل، أحكم بناءً وأكثر تماسكاً وأشد كثافة. ونأى أخيراً إلى قصيدة النثر التي تمثلها قصيدة (تسكف دم الهوى) للشاعر «أحمد مصطفى سعيد»، ولعل قارئ الشعر الحصيف سيري كيف ارتكن شاعرنا إلى مجازاة النموذج الفج الدارج لقصيدة النثر عند أغلب شعرائها، حيث لا لغة فنية لافتة، ولا صورة جديدة مبتكرة، ولا بناء محكم، وإنما مجرد خواطر سرديّة وتهويمات مرسلّة! وليست قصة هذا العدد بأحسن حالاً، وهي بعنوان (التنوير) للقاص: «محمد محمود خطاب»، وفيها يقع صديقنا منذ البداية في أسر الفكرة الموجهة، ويرضى بدور الواعظ بديلاً عن دور الفنان. ولا شك في أنه مطالب بأن يعطى الأولوية للقصة في ذاتها، لا للفكرة التي تدور في ذهنه مهما كانت قيمتها. أما لوحة العدد، فهي للفنانة «منة الله مجدي حسن» طالبة الثانوية العامة، وهي تكشف عن موهبة حقيقية، لا ينقصها إلا بعض التدريب والصلق.

وقبل أن تنتقل إلى النصوص والأعمال التي أشرنا إليها، نتقدم بتهنئة لازمة إلى أصدقائنا الذين أصدروا بواكير أعمالهم، ومنهم صديقي إيداع الفنان «محمد حسونة» الذي صدر عمله الأول عن دار (شرقيات) منذ بضعة أشهر، وهو بعنوان (مذكرات طالب ثانوي) وكنا قد قدمنا في عدد سابق فقرات من هذا العمل. وتستحق التهنئة كذلك الصديقة الشاعرة «لمياء مختار» التي أصدرت في وقت سابق ديوانها الأول: (ضفائر الورد والندى الباكي)، ونحن نشاركها الاحتفال بديوانها الأول، فنقدم للقراء إحدى قصائده .

## أغنية اليأس

شعر: لمياء مختار  
(القاهرة)

يتهاذى الموج ويتكسر  
فى بحر لا أسبر غوره  
تتلاشى روحى كشعاع  
فى الظلمة قد طول سفره  
أصغى للصخر بمقربة  
عل الصغر سيفشى سره  
لكن لا أسمع أغنية  
للصخر يريح بها صدره  
تدنو أطياف من وجهى  
فى موج قد أتقن غدره  
وسيطوى قلبى فى صمت  
كالورقة تسقط من شجره  
وسبقى قلبى فى سجن  
ما من أحد يطلق أسره

## نوافذ للبوح

شعر: جمعة عبدالعاطى على  
(القاهرة)

ببساطة  
أدمنتُ فيك  
طموحى  
يتفرد  
لسذاجتى  
وجموحى  
أن ألهب النار التى  
أشعلتها  
بتجاوز الممنوح  
للمسموح  
يا ثورة العشق المرابص

فى دمي  
بين احتمال  
الكبت  
والتلميح  
هذا أنا:  
وطن  
سبقى فاتحة للعاشقين  
مدائن الشبيح  
بمنابر  
صحت بذكر  
حبيبتى  
كنوافذ للبوح  
للتصريح  
بمآذن للعشق  
تحت هلالها  
بلدى،  
رفات حبيبتى،  
وضرى  
وأزقة الليل فى حاراتها  
يتكشف الممنوع  
بالمطروح  
ونواذر للحب  
لم عايشتها،  
صفقات ليل عابر  
مسفوح  
ووسيط بيع  
لا يرى - بتعت -  
غير احتضان الجرح  
للمجروح  
وطريق وهم  
طاردت أحلامنا  
حتى لأخر  
رجفة  
بالروح

لأى شيء ينتمى أنا الذى يطل من مرآة صفحة الدموع؟  
للجوع أم للأسر والخضوع؟  
وجهى كتاب سَطَّرت حروفه السهام  
وانبتت مكاناً لحمه الذى طواه من طواه لحمه الذى  
تفوت وقتما تشاء فيه

فإلى متى  
سأظل أبنى بيننا  
وإلى متى  
تنهاؤ فيك  
صروحي؟!

## قِسْمَةٌ عَلَى الْجَمِيعِ

شعر: مصباح المهدي  
(المنصورة)

للجرح أن يقودنى للجرح من جديد  
يا عيد أئ عيد  
على رصيف الوقت أقطع النهار فى انتظار  
يكاد يقطع الدماغ الانفجار  
كم مرة بلا دم يشده هوى  
هوى بلا قرار  
كأنما الدماغ علبَةٌ الصفيح فى يد الصغار  
والمفرج الكبير ممسك بنا  
بنا يتم عرض مسرحية سخيطة الحوار

استنفر الدَّم ال يزود عن دمي الذى استباحث الكلاب  
أفتح ألف باب  
إذا استحال أن يكون للرجاء باب  
استعِذ من خراب هذه الصدور بالخراب  
استعين بى الود  
إذا استبد بى الحينُ أن أكون لى أباً  
ولأب الذى افتقدته أباً  
ولللصغار

تسفك دم الهوى  
شعر: أحمد مصطفى سعيد  
(قوص - قنا)

استرح  
لا تعلق بقلبك البريء المشنقة  
ما أخطأ فى عشقه  
بل من خانتك هى المخطئة  
خانتك يوجهها المريمى  
وأحاديثها الطيبة المملقة  
سحرتك بحسنها  
أسكرتك بغمرة ثغرها المعتقة  
فصدقتها!  
فوقعت سريعاً صريعاً فى قبضة وجدها  
ما كانت إلا قاتلةً فائتةً قادرةً  
تحترف قتل الغرام من أعوام  
لو شاهدها وكَرَّمها قَدْماً  
وأوقفك الهدبان

يكون عن بطولتى وعزمى الجبار  
وغطولتى تفوت فى الحديد لا يحوشها  
حساب قسمتى على أربع وأربعين  
أو طرُح مهمه من الديون من دمي  
مكانها على الطريق اللاتات والبلاد  
مكانه الطريق والعباد والمقاهى  
ملجأ من الأمى إليه حَدُّ مُدَيَّةٍ لَمْ

يا أنت يا من فُت فى أوراق دفتر الميلاد  
يا أنتم الذين تحملون نفس النسم  
يا أنتم الذين تدخلون بيت الله غير راغبين  
يا هذه الهى تقوم للصلاة كل حين  
يا ناس هل أتى على الإنسان ذلك الزمانُ  
وَدَّ لو يموت فيه ما استطاع؟

لأبصرت أفئدةً محتنةً معلقة  
فأنزل قلبك البرى»  
استرخ

## التنوير

### قصة: محمد محمود خطاب

فى مساء تلك الليلة الظلماء التى يشبه سوادها  
ظلام القبر، حيث بدت لى كل كائناتها الحياة قد قبعت  
فى خلود وصمت، ففى مثل تلك الليالى قاسية البرودة  
التي يكاد فيها يتجمد الدم فى العروق. جلست وبعض  
صديق نتحدث عن أحوالنا، ففرت إلى ذهني ذكرى  
ذلك البيت المهجور الذى يشبه فى تشييده. ويناله  
حصون طرودة، فهذا البيت ظل قائما منذ زمن بعيد  
لم يقتحم أحد سكونه، فقد كان مملوكا لأحد الأثرياء  
الإقطاعيين، وعندما قامت الثورة الكبرى فى مصر هاجر  
ذلك الإقطاعي من مصر. ولم يقيد هذا البيت فى دفاتر  
الحكومة، وكان يحتوى على حديقة بها أشجار عملاقة،  
وتوجد بها أنواع من الطيور غريبة الشكل والمنظر.

ثم جال بخاطري أن نتقحم سكون هذا البيت، وقد  
أسررت بهذا الخطر إلى بعض الأصدقاء، ولكنهم لم  
يطاوعوني فى هذا الرأى، وذلك لأنهم كانوا يتوهمون  
بوجود أشباح فى ذلك البيت، ولكنى بعد أن استطعت  
أن أقنعهم بأننا لننا قدرًا وإفرا من العلم، اقتنع أحدهم  
بفكرتي، وأخذنا ما يلزمنا فى هذه المغامرة، ثم عبرنا  
سور ذلك المنزل، وبدأنا نتوغل فى ظلم دامس، وبعد  
ذلك وجدنا ردهة واسعة، وبدأنا نتوغل إلى الصجرات،  
ثم بعد أن قمنا بجولتنا صعدنا إلى سطح البيت.  
وبدأنا نتفحص السطح فوجدنا ما أدخل الرعب إلى  
قلوبنا، فقد رأينا من بعيد بعض المشاعل وأمة عظيمة من  
الناس تزحف ببطء نحو ذلك المنزل، نزلنا مهرولين إلى  
الأسفل وقمنا بتعطيم الباب الخارجى للمنزل، فقد علم  
أهل البلدة عن طريق الأصدقاء أننا قد اقتحمنا المنزل،  
فطلبنا من عمدة البلدة أن يقوم بالإصلاحات اللازمة لهذا  
المنزل لكي يكون مستوصفاً بخيرى لأهل القرية والقرى  
المجاورة، وقد وافق العمدة على هذا الطلب، وكانت ليلة  
سعيدة هائلة على أهل القرية جميعاً.

سعيدة هائلة على أهل القرية جميعاً.



لوحة للطالبة : منة الله مجدى حسن





## طلب اشتراك

السيد الأستاذ/ رئيس التحرير

بعد التحية

أرجو قبول اشتراكي في المجلة

ابتداء من العدد ☐ شهر ☐ سنة ☐ إلى العدد ☐ شهر ☐ سنة ☐

اسم المشترك : .....

العنوان : .....

حالة بريدية أو شيك رقم : .....

توقيع المشترك : .....

إبراهيم

مجلة فصلية للأدب والفن  
٢٧ شارع عبد الخالق ثروت ت: ٢٣٩٣٨٦٩١ ص. ب. ٦٢٦ - القاهرة



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

ملحوظة :

بيان الاشتراكات بالصفحة الثانية من كل عدد.





